Wellek

(Smetana)

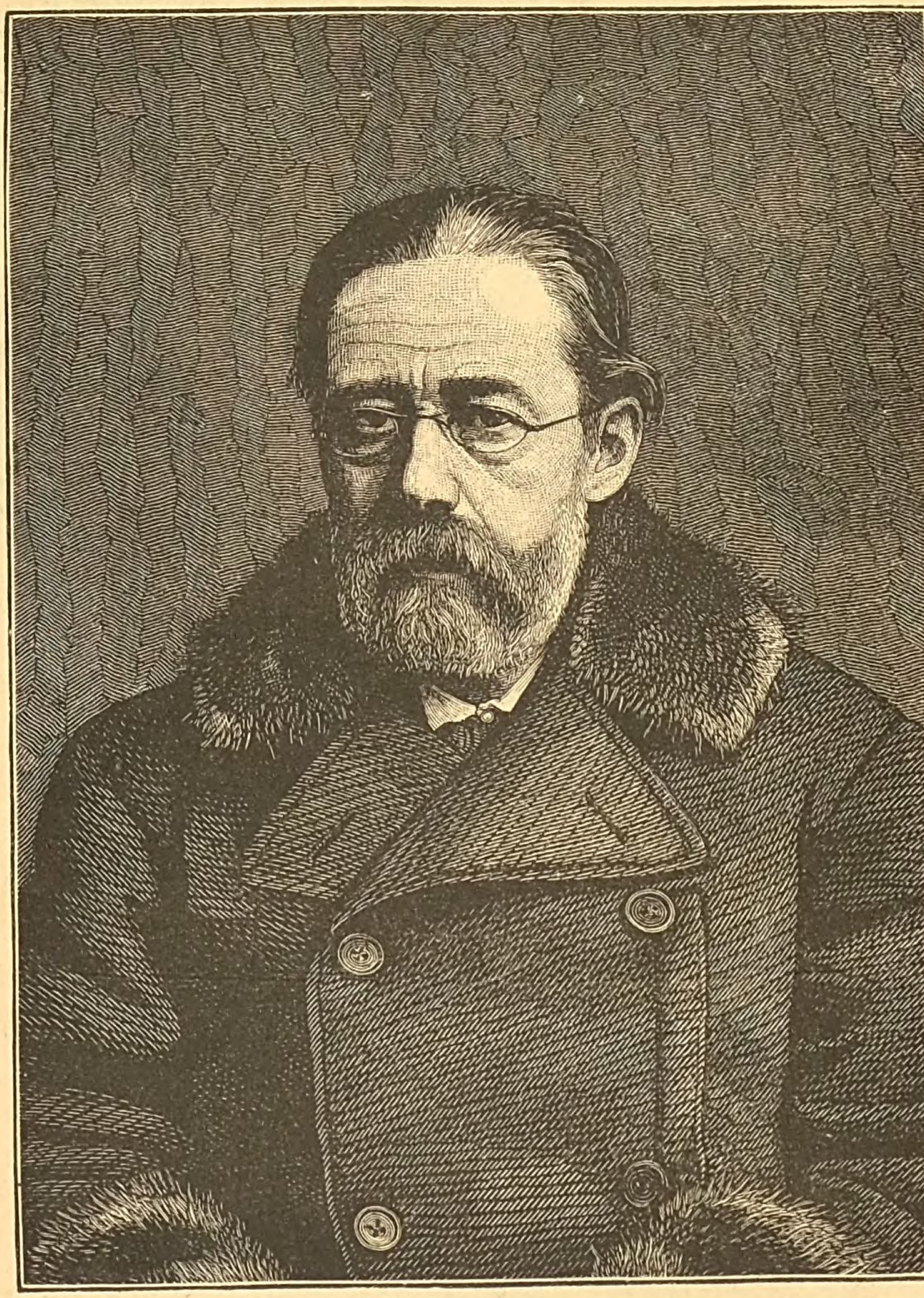
Friedrich Smetana.

Von

Bronislav Wellek.

Mit dem Bildniß des Componisten.

Prag
Verlag von H. Dominicus (Th. Gruß)
1895.



Friedrich Smetana.

Friedrich Smetana.

Von

Bronislav Wellek.

Sonderabdruck aus der Österr.-Ung. Revue, XVII. Bd., Heft 1—6.
1894—95.

Mit einem Anhang von Correspondenzen Smetanas an Liszt.

Prag
Verlag von H. Dominicus (Th. Gruß)
1895.

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

Einleitung.

Man braucht nicht ein vom Fett alter ruhmvoller Traditionen zehrender österreichischer Patriot zu sein, um zuzugeben, dass Österreich im Geistesleben der Nation, welche die deutsche Zunge spricht, eine selbständige und zuzeiten hervorragende Stellung eingenommen hat. Man braucht sich nicht erst auf die muthmaßliche Entstehung des Nibelungenliedes, auf das Wirken der stattlichen Schar mittelalterlicher Minnesänger zu berufen, man braucht nicht den gefeierten Namen Grillparzers, den manche neben den Schillers und Goethes stellen wollen, zum Beweis für das erfolgreiche Mitwirken des deutschen Österreich an der großen Culturarbeit des deutschen Volkes heranzuziehen, sondern es genügt, irgendein Capitel der Musikgeschichte aufzuschlagen, um sich zu überzeugen, dass Österreich geradezu der Sitz der Entwicklung der classischen Musik genannt werden kann. Welcher Ehrenplatz den Städten Wien und Prag als Kunststädten in der Geschichte der deutschen Tonkunst zukommt, ist ebenfalls zur Genüge bekannt.

Classische Perioden, Glanzperioden und goldene Zeitalter haben den einen Fehler gemein, dass sie nicht ewig währen. Will man schon, wie es so oft geschieht, die Entwicklungsgeschichte der Menschheit mit einer strömenden Flut vergleichen, so muss man sich erinnern, dass die sich aufbäumende Welle mit ihren Nachbarinnen Thäler bildet. Das Unstete im einzelnen und die Stetigkeit im ganzen ist das Charakteristische jeglicher historischen Entwicklung. Tausend dahingleitende, ineinander übergehende Wellen bieten dem Zuschauer den Anblick des Stromes. Die Verhältnisse in Österreich in Hinsicht auf dessen Bedeutung für die deutsche Tonkunst haben sich wesentlich verändert — die Tonkunst hat sich aber darum unbekümmert fortentwickelt.

Was nennen wir die classische Musik? Wodurch unterscheidet sie sich scharf von der nachclassischen Tonkunst? Worin besteht die Macht

Beethovens, dass sich die ganze Welt vor seinem Scepter beugt? Die classische Tonkunst, also vor allem die Musik Beethovens ist groß um ihrer selbst willen, ist die reine, hohe Kunst des Weltbürgerthums. Nachdem dieser Entwicklungsgang der Tonkunst auf seinem Höhepunkt angelangt war, wirkte und wirkt jedes Volk, das in der Musik etwas leistet, auf nationaler Grundlage weiter, so dass die nachclassische Periode im Gegensatze zur reinen, allgemeinen Kunst der Classiker sich in nationale Gruppen theilt, so die romantische und neuromantische Schule in Deutschland, die Veristen in Italien ꝛc.

Da nun mit dem Wiedererwachen des čechischen Volkes in unserem Jahrhundert auch die Tonkunst dank hochbegabter Meister einen ungeahnten Aufschwung in Böhmen genommen hat, ist sie naturgemäß eine nationale, ein junger, lebensfähiger Trieb gleichsam, der auf den alten Stamm der classischen Musik gepfropft wurde. Das heißt: im Musikleben Österreichs, das sonst eine so bedeutende Rolle zu spielen gewohnt war, ist kein Stillstand eingetreten, wohl aber die große, in der Natur der Entwicklung begründete Veränderung, dass der Anstoß zum Schaffen von einer slavischen Nation ausgeht, bei der die Kunst auf nationalem Boden in Blüte steht. Das Erbe Mozarts und Beethovens treten Smetana und Dvořák an, deren Kunst eine nationale ist und eine nationale sein muss, wenn anders sie nach ihren hohen (classischen) Mustern etwas Neues hervorbringen soll.

Man muss also mit der Thatsache, dass es eine čechische nationale Kunst gibt, rechnen; daher weisen die Verhältnisse bei uns eine ganz veränderte Physiognomie auf. Wien ist die Theater- und Musikstadt par excellence geblieben, wenn sie auch heute mit sehr bedeutenden Rivalinnen um die Hegemonie im deutschen Kunstleben zu ringen hat; Prag ist von Dresden und München längst überflügelt, denn es ist für das Kunstleben keine deutsche Stadt mehr. Mit dem Wachsen und Erstarken des čechischen Elementes in der Kunst Böhmens, deren Mittelpunkt Prag als einzige große Stadt Böhmens ist, wird die Bedeutung Prags für das deutsche Kunstleben immer geringer, da an ein gemeinsames Zusammenwirken der beiden Nationen wie zu den Zeiten der vermittelnden Poesie eines Karl Egon Ebert oder Alfred Meißner heutzutage nicht mehr zu denken ist. So steht die Thatsache unleugbar fest, dass es nicht mehr eine böhmische Kunst sondern eine infolge der Minderzahl der Deutschen in Böhmen naturgemäß ein bescheideneres Dasein fristende deutsche und eine von der Lebenskraft eines jungen Volkes emporgetragene čechische Kunst gibt,

dass beide, da die gegenseitige Verständigung der Deutschen und Čechen in Böhmen infolge des politischen Kampfes aufgehört hat, einander so fremd gegenüber stehen wie etwa die französische Literatur der russischen.

Allein wie zwischen Franzosen und Russen, obwohl sie ihrer Abstammung und ihren Territorien nach viel mehr einander fernstehen als die Deutschen und Čechen in Österreich, ein lebhafter Austausch ihrer geistigen Erzeugnisse stattfindet (man denke nur, wie viele Russen aus französischen Büchern einen großen Theil ihrer Bildung schöpften, und wie die Werke Turgeniews und Tolstois in Frankreich verbreitet sind), so ist auch ein solcher wünschenswert zwischen den beiden Völkern, welche auf ein Zusammenleben in einem verhältnismäßig sehr engen Raume angewiesen sind und dem einen Staatswesen gemeinsam angehören. Es ist eine ganz verkehrte, dem Culturleben Österreichs höchst schädliche Politik, den zu einer nationalen Kunst vorgeschrittenen Schaffensgeist des čechischen Volkes als einen Eindringling zu betrachten, der, wenn er zu stark geworden ist, um verdrängt zu werden, beim Fortgang der Kunstentwicklung abseits vom Wege gelassen werden dürfte. Hat nun eine Verständigung auf dem Gebiete der Poesie wegen Mangels an guten Übertragungen ihre Schwierigkeiten, so fallen diese Bedenken bei den bildenden Künsten und bei der Musik im voraus weg.

Nun bedeutet der Name Friedrich Smetana das Um und Auf der Entstehung und Entwicklung der čechischen Musik, so dass mit der Darstellung seines Schaffens und Wirkens ein gutes Stück der Musikgeschichte eines Volkes gegeben wird, von dem nicht nur Österreich einen frischen, lebendigen Strom für die epigonenhafte Musik der letzten Zeit zu gewärtigen hat.

Der Zweck der folgenden Zeilen ist daher, den Leser mit dem Leben und Ringen dieses außerordentlichen Mannes bekannt zu machen, dessen Werke langer Zeit bedurften, um im eigenen Volke festen Boden zu gewinnen, und dem Musiker von Fach, dem die Quellen der Biographie Smetanas nicht direct zugänglich sind, die in der Biographie des Componisten gelegenen Voraussetzungen der Entstehung jeder größeren Composition mit authentischen Belegen sowie deren Stellung als Glied in der ganzen Kette seiner Schöpfungen möglichst deutlich zu machen, um ihm für ihre Beurtheilung die richtige Basis zu geben.[1])

[1]) Das Material zur Biographie Smetanas findet sich in Eliška Krásnohorská, Bedřich Smetana (Hudební rozpravy č. 6. Prag 1885) und Dr. Karl

Lehr- und Wanderjahre.

Smetana war der Sohn eines wohlhabenden Brauers. Sein Vater, Franz Smetana, 26. October 1777 in Sádová geboren, hatte sich dem Binderhandwerk zugewandt und sich so viel erspart, dass er ein Brauhaus in Pacht nehmen konnte. Zur Zeit der Coalitionskriege lebte er in Preußisch-Schlesien als Brauhauspächter und erwarb sich ein bedeutendes Vermögen; nach seiner Rückkehr in die Heimat wurde er Brauer im fürstlich Dietrichstein'schen Brauhaus in Neustadt an der Mettau. Der Staatsbankerott vom Jahre 1811 traf auch das Vermögen Franz Smetanas schwer. Seit dem Jahre 1821 war er Brauer beim Grafen Waldstein in Leitomischl. Er war dreimal verheiratet. Während seine erste Gemahlin kinderlos gestorben war, entstammten der zweiten Ehe fünf, der dritten sechs Kinder. Aus der letzten Ehe mit Barbara Link (geboren 1792, gestorben 1864) stammt Friedrich Smetana als erster Sohn nach sechs Töchtern, am 2. März 1824 in Leitomischl geboren.

Sein musikliebender Vater ließ ihn von dem dortigen Lehrer Anton Chmelík schon in der zartesten Kindheit im Violin- und Clavierspiel unterrichten, wobei der Knabe schon frühzeitig staunenswerte Fähigkeiten entwickelte.

Schon als fünfjähriger Knabe spielte er die erste Violine in einem Quartett am Namenstage seines Vaters; öffentlich ließ er sich am Clavier im 7. Lebensjahre am 4. October 1830 hören, als in Leitomischl zu Ehren des Namensfestes Kaisers Franz I. eine Festakademie veranstaltet wurde.

Seine Studien machte er an deutschen Schulen, so in Neuhaus, wo sein Vater vom Jahre 1831 bis 1836 Brauer beim Grafen Czernin war, Iglau und Deutschbrod (1836 bis 1839), in welcher Gegend sich Franz Smetana auf einem eigenen Gütchen ansässig gemacht hatte (1836 bis 1845). In die vierte Gymnasialclasse wurde Friedrich an das Prager akademische Gymnasium geschickt, welches damals von Josef Jungmann, dem bekannten böhmischen Philologen, geleitet wurde (1839). Es ist interessant, jedoch nicht verbürgt, dass damals Eduard Hanslick mit Smetana in derselben Classe die Schulbank drückte.

Teige, Skladby Smetanovy (Prag 1893). Hierzu vergleiche zerstreute Beiträge von V. V. Zelený, unter dem Titel O Bedřichu Smetanovi jüngst zusammengestellt (Prag 1894), und den sehr instructiven Aufsatz von Prof. Ottokar Hostinský: O zpěvohrách Smetanových (Premie Umělecké Besedy v Praze na rok 1888).

In Prag fand Smetana Gelegenheit, mit den hervorragendsten Musikwerken der damaligen Zeit bekannt zu werden, indem er sich als Studentlein unter die den vorzüglichen Militärconcerten auf der Sophieninsel lauschende Menge drängte, um, was er erhascht hatte, aus dem Gedächtnis für Streichquartett arrangiert niederzuschreiben. Auf diese Weise verschaffte er sich und seinen musikliebenden Genossen die nöthigen Noten. Außerdem componierte er damals schon Tanzstücke (meist Polkas) und Quartette, z. B. das Streichquartett in Des-Moll, von welchen Jugendcompositionen er eine oder die andere noch in späterer Zeit im Gedächtnis behielt.

Bei dem allen gieng es allerdings mit den Gymnasialstudien nicht recht vorwärts, so dass sich sein Vater veranlasst sah, ihn unter strenge Aufsicht zu stellen. In Pilsen war sein Vetter Josef Franz Smetana Professor an dem dortigen Prämonstratenser-Stiftsgymnasium, und dieser nahm ihn in das Convict auf (1840). Allein auch hier fand Smetana Gelegenheit, sich im Clavier zu üben und seine musikalischen Fähigkeiten zu zeigen. Einer seiner Professoren, Pater Beer, führte ihn sogar in Gesellschaften mit, die er durch seine schon damals auf einem hohen Grade der Vollendung stehenden Claviervorträge ergötzte. Er componierte wieder fleißig, meistens Tanzstücke für Clavier. Bezeichnend für den Charakter dieser seiner Jugendcompositionen und die Strenge, mit der sie Smetana selbst später beurtheilte, ist folgende Bemerkung, welche Smetana im Jahre 1848 bei einer Durchsicht älterer Compositionen auf das Titelblatt seiner Ouverture in C-Moll niederschrieb:

„In völliger Finsternis geistiger musikalischer Ausbildung componiert im Jahre 1842 zu Pilsen und vor dem Feuertode verschont bloß durch die Fürsprache der Eigenthümerin, die dieses Machwerk als Curiosität einer Naturcomposition aufbewahren wollte.“

Die Eigenthümerin dieses Machwerkes war Fräulein Katharina Ottilie Kolář (geboren 5. März 1827 in Klattau), seine nachmalige Gattin. Die beiden Familien hatten schon in Neuhaus in freundschaftlichem Verkehr gelebt. Friedrich kam nunmehr sehr häufig in das Haus der Familie Kolář, da sie indessen nach Pilsen übersiedelt war. Katharina lebte während dieser Zeit in Prag, wo sie bei Josef Proksch musikalischen Unterricht genoss; Smetana hatte nur während der Feiertage, die sie in Pilsen zuzubringen pflegte, Gelegenheit, mit ihr zu verkehren.

Endlich veranlasste im Jahre 1843 sein Vetter und Beschützer Professor Smetana selbst den Vater, den Jüngling zur Ausbildung

im musikalischen Beruf, zu dem ihn die eminente Veranlagung gebieterisch drängte, nach Prag zu senden. In Prag war Smetana auf sich selbst angewiesen, da die Unterstützungen von den plötzlich verarmten Eltern ausblieben. Doch nahm sich seiner die Familie Kolář an, und auf Zureden der Frau Anna Kolář wurde Smetana von dem vorzüglichen Compositionslehrer, dem blinden Josef Proksch (geboren 1794 in Reichenberg, gestorben 1864) unter die Zahl seiner Schüler aufgenommen. Jetzt erst konnte er sich systematisch musiktheoretische Kenntnisse aneignen. Aus der größten Nothlage wurde er aber durch Friedrich Kittl (seit 1842 Director des Prager Conservatoriums) befreit, der ihn dem Grafen Leopold Thun (1797 bis 1877) als Musiklehrer empfahl (1844).

Während der vier Jahre, in welchen Smetana dieses Amt innehatte, brachte er einen großen Theil des Jahres mit der gräflichen Familie auf den Schlössern derselben zu Ronsperg und Neu-Benatek zu. Der Name der in der Nähe von Neu-Benatek (bei Jungbunzlau) gelegenen Waldeinsamkeit Bonrepos findet sich auf den meisten Compositionen dieser Zeit. Viele dieser Tonstücke sind Mitgliedern der gräflichen Familie gewidmet und dienen bloß Lehrzwecken. Daneben finden sich Lieder auf deutsche Texte. Und bei dem allen gieng es in seiner eigenen Ausbildung mit Riesenschritten vorwärts.

Aus dem Bisherigen kann man entnehmen, dass Smetana das Zeug zu einem trefflichen reproducierenden Künstler hatte, was durch seine spätere Thätigkeit als Kapellmeister bestätigt wird, und dass ihm außer einer natürlichen hervorragenden musikalischen Begabung ein — wie er es später selbst nennt — phänomenales Gedächtnis gegeben war. Unter der Anleitung des blinden Proksch wurde er durch seinen unermüdlichen Fleiß und seine künstlerische Selbstzucht, durch angestrengtes gründliches Studium der schwierigsten contrapunctischen Aufgaben, auf deren Durcharbeiten in allen möglichen Variationen er all seine Zeit und Mühe verwendete, zu eigenem ersprießlichen Schaffen befähigt; er wurde zum Componisten. Nach zwei Jahren setzte er seine theoretischen Studien noch weitere zwei Jahre selbständig fort, so dass wir ihm glauben dürfen, dass ihm später die schwersten contrapunctischen Wendungen in seinen Compositionen geradezu spielend gelangen. Nur die vorzügliche Schulung, die in unserer von Dilettantenhalbheit erfüllten Zeit jedem jungen Componisten zum Muster dienen könnte, war es, welche ihm zu der Zeit, als er von der Taubheit so arg heimgesucht wurde, ein ungestörtes Weiterschaffen ermöglichte.

Aus der freundschaftlichen Zuneigung Smetanas zu Katharina Kolář war im Laufe der Zeit ein so inniges Verhältnis zwischen beiden entstanden, dass Smetanas Wunsch, sie als Gemahlin heimzuführen, ihn bewog, das Haus des Grafen Thun zu verlassen, um sich eine selbständige Existenz zu schaffen. Katharina Kolář (eine Verwandte des Schriftstellers und ehemaligen Schauspielers Josef Georg Kolar) wird als eine schöne und geistvolle Dame geschildert. Aus der Schule des Josef Proksch als Claviervirtuosin hervorgegangen, unterrichtete sie selbst auch in adeligen Häusern.

Smetana hoffte, als er im Jahre 1847 die Stelle beim Grafen Thun aufgegeben hatte, durch Concertreisen und durch Errichtung einer Musiklehranstalt nach dem Muster jener des blinden Proksch den nöthigen Unterhalt zu erwerben. Allein die Concertreise, die er im Jahre 1847 unternahm, erfüllte die in sie gesetzten Erwartungen nicht, so dass er sich im Jahre 1848 in Prag bleibend niederließ, nachdem er das von ihm geplante Unternehmen wirklich ins Leben gerufen hatte.[1]) Die Anstalt erfreute sich bald eines solchen Zuspruches, dass Smetana an die Verwirklichung seiner lange gehegten Absicht gehen konnte und sich denn auch im August 1849 mit Katharina vermählte. Hierauf folgten Tage stillen Glückes, welche die ersten größeren Compositionen Smetanas zeitigten.

Schon im Jahre 1848 war Smetana zum erstenmale mit einer Composition vor die größere Öffentlichkeit getreten; es sind dies die „Six morceaux caractéristiques", welche er Liszt, den er aus dessen Werken verehren gelernt hatte, zueignete. Das Widmungsschreiben sowie andere Correspondenzen Smetanas an Liszt[2]) bewahrt das Liszt-Museum zu Weimar. Liszt antwortete auf die Dedication in einem Schreiben (vom 30. März 1848), in welchem er dem jungen Componisten die herzlichste Anerkennung zollte

---

[1]) Proksch schreibt darüber in einem Briefe an seinen Bruder:

„... Interessant ist zugleich, dass Herr Friedr. Smetana — ein Privatschüler von mir — die Errichtung einer eigenen Anstalt auf Grundlage meines Systems ankündigen ließ. Bei an ihm stets wahrnehmbarer Hinneigung für die allmählich in Schwung gekommene nationale Sache kann er aber schlimmsten Falles dadurch doch nur mein Übersetzer ins Böhmische werden: dessen ich mich nur freuen kann, weil er dadurch etwas vollbringt, was zwar in meinem Principe, aber nicht in meinem Organe gelegen ist. Übrigens wünsche ich doch in seinem eigensten Interesse, er möge weit weniger auf das ‚Organ' als vielmehr auf das Princip bauen, um nicht vorzeitig Risse entdecken zu müssen im Gebäude".

[2]) Im Anhang mitgetheilt.

und ihm zur Aufmunterung einen Verleger zu verschaffen versprach:

„Geehrter Herr! Die Morceaux caractéristiques mit dem beiliegenden Brief sind mir kaum eine Viertelstunde vor meiner Abreise von Weimar eingehändigt worden. Vor allem spreche ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank für die Dedication aus und nehme sie mit umso größerem Vergnügen an, als die Stücke wirklich zu den ausgezeichnetsten, schönst empfundenen und feinst ausgearbeiteten gehören, welche mir in letzter Zeit vorgekommen sind... So schwer es auch fällt, heutigen Tages einen ordentlichen Verleger für ein ordentliches Werk aufzufinden, wenn es nicht von einem schon berühmten und gangbaren Namen unterzeichnet, so hoffe ich dennoch, Sie baldigst über die Publication Ihrer Morceaux caractéristiques benachrichtigen zu lassen, und werde jedenfalls mein Bestes thun, um dass Ihnen ein passables Honorar zugestellt wird, welches Sie aufmuntern soll, in thätiger Verbindung mit dem Verleger anzuknüpfen. Sollte mich, wie es wahrscheinlich ist, im Laufe dieses Sommers mein Weg durch Prag führen, so behalte ich mir das Vergnügen vor, Sie zu besuchen und Ihnen meinen persönlichen Dank abzustatten."

Liszt besuchte Smetana im Sommer des Jahres 1856 zweimal auf seiner Durchreise durch Prag, worauf Smetana noch auf seiner Reise nach Schweden (September 1857) ein paar Tage in Weimar zubrachte, der Einladung des Meisters folgend. — Wirklich hatte es Smetana der Empfehlung Liszts zu danken, dass die Clavierstücke im Jahre 1851 in zwei Heften bei Fr. Kistner in Leipzig erschienen.[1]) In demselben Verlage erschienen später sechs Compositionen unter dem Titel „Stammbuchblätter", der erste Theil eines Cyklus von 18 Pièces.[2])

---

[1]) Smetana erwähnt in einem Brief, daß in Wirklichkeit Liszt selbst die Compositionen herausgegeben habe.

[2]) Liszt schreibt unter dem 12. April 1854 über diese ihm von Smetana eingesandten Compositionen Folgendes:

„Geehrter Herr Smetana! Ein paar ruhige Stunden, welche mir ausnahmsweise in der stillen Woche gewährt sind, habe ich dazu benützt, einige mir früher zugesandte Manuscripte wieder durchzusehen. Ihre ‚Stammbuchblätter' erschienen mir sogleich als ein Werk, welches sich den ausgezeichneten Erzeugnissen dieser Gattung anreiht, und bei abermaligem Durchspielen derselben traf ich noch manches Empfundene und Gelungene, was des besten Lobes würdig ist."

Bezeichnend für die Verhältnisse nicht nur in Deutschland und nicht nur in jener Zeit ist nun die folgende Stelle:

Als seine erste Instrumentalcomposition bezeichnet Smetana die im Jahre 1849 componierte „Fest-Ouverture in D-Dur". Der Empfehlung Proksch' hatte es Smetana zu verdanken, dass er Ende 1850 von Kaiser Ferdinand dem Gütigen zum Concertmeister ernannt wurde, in welcher Eigenschaft er dem Kaiser täglich von 7 bis 8 Uhr abends vorspielte.

Wenn wir eine Reihe von minder bedeutenden Werken aus dieser Zeit übergehen, haben wir die zur Feier der Vermählung Kaiser Franz Josefs componierte „Triumphsymphonie" (E-Dur) hervorzuheben, deren Dedication jedoch vom damaligen Allerhöchsten Hofmeister nicht angenommen wurde (1854). Das Grundthema dieser Symphonie bildet die Haydn'sche Kaiserhymne. Etwas weitläufig angelegt, ist sie die erste bedeutende Orchesterarbeit Smetanas, welche die Vergessenheit, der sie anheimgefallen ist, nicht verdient. Der Tod seines ältesten (1851 geborenen) Töchterleins Friederike, September 1855, gab die Veranlassung zur Composition des herrlichen, leider vielzu wenig gekannten G-Moll-Trios für Clavier, Violine und

---

„Auf die Herausgabe dieser Compositionen kann ich leider nicht einwirken, da die Verhältnisse des Verlagsgeschäftes zur Kunst von vielen anderen Umständen als dem künstlerischen Werte der Compositionen abhängig sind. Viele schlechte Producte können sich unter günstigen Umständen gut verkaufen, während ganz vortreffliche wie Blei in den Musikalienhandlungen liegen bleiben. Diesem Übel ist nicht den einzelnen gegeben abzuhelfen — und obschon ich für meinen Theil manchen Versuch gemacht habe, begabten Talenten den Weg zu bahnen, so ist jedoch der Erfolg meiner Bemühungen nur ein verhältnismäßig geringer geblieben. Die Hauptaufgabe des Künstlers ist zu jeder Zeit das Beharren in seiner inneren Überzeugung des Guten und Besten und die consequente Ausbildung und Durchführung derselben."

Der Brief Liszts enthält schließlich den Ausdruck des Bedauerns darüber, dass ihr gegenseitiger musikalischer Verkehr durch die Entfernung zwischen Prag und Weimar gehemmt sei, und die Aufforderung zu einem Besuch nebst einer beigelegten Angabe von Varianten.

Clara Schumann schreibt betreffs dieser ihr von Smetana eingesandten Stammbuchblätter:

„Ihre Stammbuchblätter habe ich mit vielem Interesse durchgesehen, und gefallen mir besonders Nr. 7, 8, 9, 10 und 13; dürfte ich jedoch so frei sein, Sie auf einiges aufmerksam zu machen, so wären es die mit Romantik bezeichneten Stücke, die mir am wenigsten behagen, und von denen ich gewiss glaube, es wäre besser, sie nicht zum Druck zu geben, denn sie sind bizarr, dass der Zuhörer wie der Spieler zu keinem ruhigen Genusse kommt; mir scheint es doch nicht richtig, die Romantik im Bizarren zu suchen..." (Düsseldorf, 18. Mai 1852.)

Violoncell. In die von Franz Liszt redigierte, bei Hallberger in Stuttgart erscheinende Sammlung „Das Pianoforte“ wurden im Jahre 1857 zwei Claviercompositionen Smetanas, „An Robert Schumann“ und das „Wanderlied“, aufgenommen.

❦

Die große Zahl von zu einer bestimmten Gelegenheit geschriebenen Tondichtungen (vor allem zu Lehrzwecken) und von Bearbeitungen fremder Werke, wie des Canons von Schumann, der Tannhäuser-Ouverture (für vier Claviere vierhändig) 2c., beweisen, dass das Leben Smetanas in Prag seiner Entwicklung zu selbständigen größeren Arbeiten nicht gerade zuträglich war. Dies fühlte Smetana selbst am besten und benützte daher mit Freuden eine ihm dargebotene Gelegenheit, sich im Ausland eine bessere Existenz zu schaffen. Auf den Rath des Pianisten Alexander Dreyschock (1818 bis 1869) reiste Smetana noch im im Herbst des Jahres 1856 nach Schweden, worauf er ein Jahr später mit seiner ganzen Familie nach Götaborg übersiedelte. Da man ihm hier zum Direktor der „Harmoniska Sällskapet“ wählte, hatte er außer der besseren materiellen Lage den Vortheil, dass er über einen bildungsfähigen Vocal- und Instrumentalkörper verfügen konnte, was ihn zu größeren Orchestercompositionen anregte.[1]) Während seiner Wirksamkeit als Director der Götaborger Philharmonie (1856 bis 1861) erfreute er sich der allgemeinsten Achtung und Zuneigung des dortigen musikliebenden Publicums.

Der Zeit seines Aufenthaltes in Götaborg entstammen acht Clara Schumann gewidmete Clavierstücke unter dem Titel „Skizzen“, die Transscription von Schuberts Liedern „Der Neugierige“ und „Trockene Blumen“, die symphonischen Dichtungen „Richard III.“ (1858),[2]) „Wallensteins Lager“ (1859)[3]) und „Hakon Jarl“ (1861).[4])

---

[1]) Über die musikalischen Verhältnisse in Götaborg gibt Smetana in dem im Anhang mitgetheilten Briefe an Liszt Aufschluß.

[2]) Über den Charakter dieser Composition, soweit seine Darstellung Gegenstand der vorliegenden Schilderung sein kann, mag der folgende Brief Smetanas an seinen Freund J. Srb (aus dem Jahre 1881) belehren:

„Was für eine Explication? Wer Shakespeares Richard III. kennt, kann sich die ganze Tragödie vorstellen, wie es ihm beliebt, während er diese Musik anhört — Nur so viel kann ich sagen, dass ich schon im ersten Takt die Persönlichkeit Richards gleichsam in musikalischer Verkörperung vorführte. Dieses Hauptthema beherrscht in mannigfaltigen Variationen die ganze Composition. Vor dem Finale suchte ich musikalisch jenen furchtbaren Traum, den Richard vor der Schlacht in

Wie schon der Titel „Symphonische Dichtungen“ besagt, handelt es sich um Instrumentalcompositionen, welche nach dem Beispiel Liszts die viergliedrige Form der alten Symphonie durchbrechen und sich nach dem Gegenstand, den sie musikalisch illustrieren sollen, die Form selbst bestimmen, ein Beweis, wie moderne Bahnen Smetanas Denken und Schaffen schon damals einschlug. Keine von diesen drei symphonischen Dichtungen verdient der Vergessenheit anheimzufallen, da sie den poetischen Gedanken mit vorzüglicher Charakteristik und vollendeter

---

seinem Zelte hat, darzustellen, in welchem ihm alle von ihm gemordeten Personen in der Nacht als Geister erscheinen und ihm den kommenden Untergang verkünden! Das Ende ist der Fall Richards. In der Mitte der Dichtung ist der Sieg Richards als Königs dargestellt und dann sein allmählicher Fall bis zum Schluss.“

[3]) In der Originalpartitur sind Kürzungen angezeichnet für den Fall, dass man die Composition als „Quasi-Ouvertüre“ vor Aufführung des Dramas spielen wollte.

[4]) Smetanas diesbezügliches Schreiben an den Kapellmeister Adolf Čech (1883):

„Hakon Jarl usurpierte den Königsthron von Norwegen, indem er den erbberechtigten König Olaf vertrieb und sich selbst die Krone aufsetzte. Olaf suchte Hilfe bei den benachbarten Fürsten in Schoonen, Dänemark und Deutschland (unter denen es damals schon Christen gab), wie ich es in meiner Composition deutlich genug in Tönen veranschauliche. Hakon Jarl war ein Heide und konnte die schwache, unmoralische Regierung des Christen Olaf nicht ertragen. Ihm, der schon in so vielen Kämpfen siegreich gewesen, gelang es unschwer, das ganze Volk zur Vertheidigung der alten Götter und des alten Glaubens zu überreden. Olaf musste aus dem Lande fliehen. Erst als ihm die christlichen Nachbarfürsten ihre Hilfe versprachen und die Klöster ihn unterstützten, fiel er plötzlich in Norwegen ein und gewann das Volk durch seine Versprechungen. Da sich nun Hakon Jarl durch seine Energie und Strenge beim Volke verhasst machte, wurde er von diesem verrathen und Olaf zum König ausgerufen. Hakon Jarl flüchtete sich während der Schlacht in eine abgelegene Höhle, wurde jedoch von seinen eigenen Genossen dortselbst ermordet.

In der Tragödie des deutschen Dichters Öhlenschläger ‚Hakon Jarl‘ war diese Partie für den Tragöden sehr effectvoll. Ich selbst sah diese Tragödie alljährlich in Schweden, Dänemark und Deutschland aufführen und kann versichern, dass ihr Eindruck auf mich so mächtig war, dass ich die Handlung dieses Trauerspieles in einer symph. Dichtung als schlichte Gabe dem Publicum der Nordländer darstellen wollte. — Meine symph. Dichtung Hakon Jarl ist die dritte ihrer Art, und nur die mächtige Gestalt des Helden selbst nöthigte mich zur musik. Interpretation im Jahre 1864. — Die Scenen mit den Hexen im Drama Öhlenschlägers haben große Ähnlichkeit mit Shakespeares Macbeth. Die Chöre der christl. Anhänger Olafs bilden den Contrast zu dem lebhaften, tapferen Wesen der heidnischen Eingeborenen.“

(Smetana immer eigener) Melodienschönheit darstellen. „Richard III.“ ragt durch die Tiefe des Gedankens und den kernigen, prägnanten Ausdruck, „Wallensteins Lager“ durch Humor und eine bei der Popularität des Sujets bei uns den besten Erfolg verbürgende musikalische Mache und „Hakon Jarl“ durch die harmonische Abrundung der äußeren Form besonders hervor.

Abgesehen von seiner Dirigententhätigkeit in der Philharmonischen Gesellschaft, gab Smetana in Gothenburg selbst und anderen größeren Städten Schwedens selbständige Concerte, die sich großer Beliebtheit erfreuten, so dass sich seine Einnahmen auf eine ziemlich hohe Summe beliefen.

Seine Gemahlin war ihm nur widerwillig in die Fremde gefolgt. An und für sich zart und von schwächlicher Gesundheit, wurde sie immer bedenklicher lungenkrank. Da ihr Zustand schon ernstlich Besorgnis erregte, beschloss Smetana, mit ihr in die Heimat zurückzukehren. Allein Katharina verschied ihm auf der Reise nach Böhmen in Dresden (19. April 1859), so dass Smetana nur ihre sterblichen Überreste nach Prag bringen konnte, um sie hier zu Grabe zu tragen. Den Winter brachte Smetana wieder in Gothenburg zu, reiste sodann im Mai 1860 nach Böhmen, wo er sich (im Juli) zum zweitenmale vermählte und zwar mit Barbara Ferdinandi, einer sehr gutherzigen Dame, welche ihm alsbald nach Gothenburg folgte.[1])

Theils das Heimweh seiner jungen Gattin, theils die Kunde, dass in Prag ein čechisches Theater errichtet werden solle, bewogen ihn, Götaborg im Mai 1861 auf immer zu verlassen. Nach einer herzlichen Abschiedsfeier, die ihm von seinen Gothenburger Verehrern, welche den Meister nur ungern verloren, bereitet wurde, nach Prag zurückgekehrt, sah er sich in vieler Beziehung enttäuscht, da er statt des erwarteten Entgegenkommens nur scheelsüchtige Streber fand. Er unternahm daher eine Concertreise durch Deutschland und Holland (im Winter 1861 auf 1862), von welcher er einen bedeutenden Erfolg zu verzeichnen hatte, und führte sich im Jänner 1862 in einem großen Concert beim Prager Publicum ein, von welchem Zeitpunkte ab seine unermüdliche und verdienstvolle Thätigkeit für die in Schwung gekommene nationale Sache beginnt. Der erste Anfang, um in die Gesellschaft überhaupt und die kunstliebenden Kreise insbesondere ein wenig nationalen Geist einzu-

[1]) Sie lebt gegenwärtig bei ihrer verheirateten Tochter zu St. Pölten in Niederösterreich.

führen, war die Gründung hierzu geeigneter Vereine, an welchen sich Smetana activ betheiligte („Umělecká Beseda" 1863, ein Kunstverein, in dem er an die Spitze der musikalischen Section trat; „Hlahol" 1862, ein Gesangsverein, dessen Chormeister er von 1863 bis 1865 war), und denen er bis an sein Lebensende ein treues, zu jedem Opfer bereites Mitglied blieb.

Abgesehen davon, dass er in adeligen Häusern ein gesuchter Lehrer war, gründete er wiederum eine Musiklehranstalt, diesmal in Gemeinschaft mit Ferdinand Heller (1. September 1863 eröffnet), die einen solchen Aufschwung nahm, dass seine materielle Stellung vollständig gesichert war.

Neben vielen kleineren Compositionen finden wir in dieser Zeit zwei größere Vocalcompositionen, welcher Umstand mit der Thätigkeit Smetanas im Gesangsvereine „Hlahol" zusammenhängt; es sind dies „Die drei Reiter" aus dem Jahre 1862, ein Männerchor auf einen Text von J. Jahn, und der Männerchor „Odrodilec" (Der Renegat; ursprünglich ein Doppelchor) aus dem Jahre 1863, nach einem kleinrussischen, von L. Čelakovský übersetzten Gedicht.

Hiermit ist die entschiedene Wendung zu nationalem Schaffen gegeben, deren directe Folge die Composition der ersten Oper Smetanas, der „Brandenburger in Böhmen", war.

Im Jahre 1864 componierte Smetana einen Festmarsch für großes Orchester zur Feier von Shakespeares zweihundertjährigem Geburtstag.

*

Blicken wir auf die bisherige Entwicklung Smetanas zurück, so sehen wir, dass der čechischen Eltern entstammte Knabe wie so viele seiner Zeitgenossen eine deutsche Erziehung genoss, ohne darüber, wie der oben citierte Ausspruch von Proksch beweist, die Nation, der er seiner Abstammung und Gesinnung nach angehörte, zu vergessen und zu verleugnen. Schwieriger mochte der Stand des Mannes sein, als er sich mit allem, was ihm theuer war, ins Ausland begab, wo ihm materielles Wohlsein und eine allseitige Achtung und Anerkennung den Verlust der Heimat ersetzen konnten. Wirklich war auch Smetana schon auf dem Wege, ein deutscher Componist zu werden. Wie sich das Schaffen Smetanas ohne den entscheidenden Schritt seiner Rückkehr in die Heimat gestaltet haben würde, ist natürlich heute nicht abzusehen und aus den Symphonien „Richard III.", „Wallensteins Lager"

oder „Hakon Jarl“ nicht abzunehmen; vielleicht würde er heute mit Stolz unter die besten deutschen Tondichter gezählt werden, vielleicht wäre er, frei von materiellen Sorgen, im Sumpfe der Mittelmäßigkeit versunken, indem sich in ihm nicht die nationale Eigenart entwickelt hätte, die ihn nicht nur für sein Volk sondern auch in der absoluten Wertbemessung seiner Werke so hoch erhebt. Wie dem auch sei, Smetanas Rückkehr zu der großen Aufgabe, seine ganze künstlerische Kraft jener Nation, der er entstammte, zu weihen, ist für die čechische Musik das daseingebende Moment geworden und flößt für den Charakter, der sich das große Ziel, seinem Volke eine Musik zu schaffen, gesetzt hat, jedenfalls Achtung ein. Eine Legende weiß zu berichten, dass Smetana in seinem Entschlusse noch mehr bestärkt wurde, als er den Wiener Kapellmeister Herbeck Liszt gegenüber, bei dem beide in Weimar zu Gaste waren, sich äußern hörte, dass die Čechen bloß reproducierende Künstler seien.

Die böhmische Musik vor Smetana.

Wie zur richtigen Beurtheilung des Wirkens eines Genius überhaupt die Darstellung der Verhältnisse, welche ihn am Beginn seiner Thätigkeit umgaben, nöthig ist, so hängt Smetanas weitere Geschichte so innig mit den Umständen, unter welchen er seine Aufgabe begann, zusammen, dass es zum Verständnis dieser Leidensgeschichte nothwendig wird, im Folgenden darzustellen, welche Verhältnisse Smetana bei seiner Rückkehr in das Vaterland in Prag vorfand.

Zwei Factoren waren es, welche den Begriff „Böhmische Musik“ bis dahin gebildet hatten: das böhmische Volkslied mit einem großen Reichthum an eigenartiger Melodik und die berühmten böhmischen Musikanten, die dem Volke den Ruf eines musikliebenden und musikverständigen wahrten. Allein von schaffenden Künstlern war so gut wie keiner vorhanden, da derjenige, welcher es auf diesem Gebiete zu etwas bringen wollte, sich nothwendig in den Dienst fremder Kunst stellen musste; fehlte es doch in Böhmen an allem, was den nationalen Musiker in seinem Schaffen unterstützt hätte. So wirkte Johann Dysmas Zelenka (1679 bis 1745) in Dresden, Mysliveček (1737 bis 1781) unter dem italienischen Namen Venatorini als italienischer Operncomponist, Franz Benda (1709 bis 1786) in Berlin; Georg Benda (1721 bis 1795) wurde, als deutscher Musiker in Gotha

wirkend, der erste Vertreter des Melodrams in Deutschland, **Johann Ladislav Dusík** ein deutscher Claviercomponist 2c.

Der vollständige Mangel einer heimischen Production erklärt sich für die Oper vor allem durch das Fehlen des Theaters, der wesentlichsten Vorbedingung für die dramatische Composition. In Prag existierte (seit 1784) das deutsche ständische Theater (noch heute als königliches Landestheater bestehend), das vor allem durch die erste „Don Juan"-Aufführung berühmt geworden ist, neben welchem in einer „Bude" (seit 1786 in Kotzen in Prag) eine sehr primitive čechische Volksschaubühne ihr kümmerliches Dasein fristete. Ein großer Fortschritt war es, als den Čechen das Recht eingeräumt wurde, am Sonntag nachmittags, seit 1848 zweimal wöchentlich im ständischen Theater in čechischer Sprache zu spielen.

Man beschäftigte sich vor allem damit, die beliebtesten, größtentheils deutschen Repertoirestücke in čechischer Bearbeitung dem Publicum zugänglich zu machen, während die Oper als eine Kunstgattung, die einen weit größeren Aufwand an Ausstattung und künstlerischer Darstellung erfordert, naturgemäß nicht cultiviert werden konnte.

Als erste čechische Oper wird der aus dem Jahre 1826 stammende, von **Franz Škroup** (1801 bis 1862) componierte „Rastelbinder" (Drátenik) angeführt, die jedoch nicht den geringsten Anspruch auf Beachtung erheben darf. Ihr folgte im Jahre 1828 desselben Componisten „Udalrich und Božena" und 1835 „Libussas Vermählung". Wie spärlich trotz des einmal gemachten Anfanges der Born der czechischen — übrigens ganz unselbständigen — Operncomposition floss, zeigt der Umstand, dass die Zeit von 1835 bis zur Eröffnung des Interimstheaters (1862) nur eine einzige Oper aufweist: „Žižkův dub" (Die Žižka-Eiche) von **J. Macourek** (1847).

Die Eröffnung des čechischen Interimstheaters (18. November 1862) ist für das Kunstleben des erwachenden Čechenvolkes ein Ereignis von überaus weit tragender Bedeutung, der erste Schritt zur Grundsteinlegung für die heimische dramatische Kunst. Kein Wunder, dass auch **Smetana** auf diese Thatsache große Hoffnungen setzte, und zwar glaubte er einerseits, durch Übernahme der artistischen Leitung des neuen Kunstinstitutes der Nation und ihrer Kunst einen willkommenen Dienst leisten zu können, andererseits die nöthige Grundlage für sein eigenes Schaffen im nationalen Sinne zu finden. Allein weit gefehlt! Mit dem Kunstleben gieng es sehr mäßig vorwärts. Man hatte jetzt zwar ein Theater, das den primitivsten Anforderungen zu entsprechen vermochte,

aber nun entstand auch die Frage nach der heimischen Kunst. Von Opern brachte das Jahr 1863 Skuherskýs „Wladimir, der Gotterwählte".

Smetana vollendete bereits im April desselben Jahres seine erste Oper „Braniboři v Čechách" (Die Brandenburger in Böhmen), musste jedoch bis zum 5. Jänner 1866 warten, bevor die Erstaufführung seines Erstlingswerkes stattfand, so dass ihm Karl Šebor im October des Jahres 1865 als zweiundzwanzigjähriger Jüngling mit der Aufführung seiner „Templer in Mähren" zuvorkam. Šebors Oper, die zwar von einer ziemlichen Begabung des jungen Componisten zeugt, aber aus der damals gebräuchlichen Schablone der französischen großen Oper nicht heraustrat, wurde als erste Oper in čechischer Sprache freudig begrüßt.

Smetanas „Brandenburger".

Während Šebor seinen Erfolg vor allem dem unausgebildeten Kunstgeschmack des an der Oper Meyerbeers großgezogenen Publicums zu verdanken hatte, während Šebor wie so viele gegenwärtige Componisten, die sich eines ephemeren Erfolges erfreuen, ein routinierter Anfänger war, hatte Smetana die bisherige Zeit seines Lebens zu gründlichen und allseitigen Studien der Musik verwendet und war selbst schon mit beachtenswerten Clavier- und Instrumentalcompositionen im Ausland aufgetreten. Der Schritt von der Instrumentalcomposition zur Oper ist nicht so einfach, da der Componist in seinem Schaffen plötzlich von einer ganzen Reihe von Factoren bestimmt und bedingt wird, mit denen er früher nicht zu rechnen brauchte. In seinen symphonischen Dichtungen konnte Smetana sein Kunstideal voll und ganz verkörpern und seine schöpferische Individualität vollständig in die Form der Instrumentalcomposition ergießen. Wollte er eine Oper schaffen, so war er in seinem Schaffen von einem ganz außer dem Bereiche seiner Begabung, seines Könnens liegenden Umstande abhängig: dem Inhalt und Wert des Librettos. Und dieser Umstand ist es — gleich im vorhinein sei es hervorgehoben — der ihn auf seiner Bahn so oft straucheln ließ.

Karl Sabina (1813 bis 1877) lieferte Smetana den Text zu seiner ersten Oper. Allein der Text ist weder dramatisch erträglich, noch gibt er überhaupt der Entfaltung der musikalischen Composition Raum, ist unerquicklich, unwahrscheinlich, ja lächerlich, eine ritterlich-romantische unhistorische Geschichte, bestehend aus drei parallel laufenden Ent-

führungen. Von diesem Libretto war für die Wirkung des Kunstwerkes nichts zu erwarten. Eine Auswahl an Librettis gab es in den damaligen kleinen Verhältnissen überhaupt nicht.

Smetana blieb also nichts anderes übrig als gerade diesen Text zu componieren, da er doch seinem Volke eine Operncomposition, die sich in selbständigen Bahnen bewegen sollte, zu geben beabsichtigte. In selbständigen Bahnen! Damit entstand die große Frage nach dem Stil, in welchem die Oper componiert werden sollte. „Und nun, als ich das erste Libretto in Händen hatte," sagt Smetana selbst, „fragte ich mich: Was soll ich damit beginnen? Die Wagner'sche Richtung existierte schon damals, aber ich wusste, dass ich mit dergleichen nicht beginnen dürfte, wollte ich mir nicht den Weg für immer verlegen..."

Smetana war ein durchaus modern, fortschrittlich gesinnter Musiker. In der Instrumentalcomposition zeigte er sich als ein entschiedener Anhänger Liszts. „Wallensteins Lager", „Richard III.", „Hakon Jarl" sind echte Symphonien, von denen Smetana selbst erklärte, dass er sie unter dem Eindruck der in Weimar gehörten symphonischen Dichtungen Liszts geschrieben habe. Wie er sich auf dem Gebiete der Instrumentalcomposition zu einem selbständigen Stil durchgearbeitet, werden wir an seinem Cyklus „Mein Vaterland" zu zeigen Anlass nehmen. Für die Oper schwebte ihm das damals sich entwickelnde Musikdrama Richard Wagners als Kunstideal vor Augen. Daraus machte Smetana niemals ein Hehl. Es läst sich nicht leugnen, dass alle modernen Operncomponisten, selbst wenn sie nichts davon hören wollen und theoretisch die eingefleischtesten Gegner Wagners sind, sich dem Einfluss seiner Principien nicht zu entziehen vermögen, ebensowie die Composition der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts von Beethoven beherrscht wurde. Diejenigen Grundsätze Wagners, welche als Ausdruck des natürlichen Fortschrittes in der dramatischen Composition die Bedeutung der Oper als Gattung der dramatischen Kunst so sehr zu heben geeignet sind, als die seinigen anzuerkennen, gereicht keinem Componisten zur Schande. So nahm auch Smetana in sein fortschrittliches Credo das richtige Verhältnis zwischen der Musik und dem gesungenen Wort, die ohne sinnstörende Unterbrechung im Orchester fließende Melodie, welche eine einheitliche Physiognomie (Stil des betreffenden Componisten) aufweisen soll, die Verwendung der Musik

zur richtigen Charakterisierung des dramatischen Vorganges, der handelnden Person, die Individualisierung durch das Leitmotiv &c. sofort auf. Dass damit die althergebrachte Eintheilung der Oper in „Nummern" und die verschiedenen „Arien", „Ariosi", „Duette", „Ensembles" &c. wie auch das hauptsächlichste Effectmittel aus der Rüstkammer der italienischen und „großen" Oper, die Coloratur, überflüssig wurden, ist selbstverständlich.

Allein in der Anwendung dieser reformatorischen Grundsätze Wagners liegt durchaus keine Nachahmung seines Stils, die eine ganz freie Entfaltung der eigenen Invention des Componisten, seiner besonderen Individualität ausschließen würde. Sobald ein Componist eine solche wie Smetana von Haus aus zu seinem Schaffen mitbringt, braucht er für sie durchaus nicht zu fürchten, wenn er sich auch vollständig auf den Boden der Wagner'schen Reformen stellt. Smetana war sich dessen sehr wohl bewusst und drückte dies in den Worten aus: „So, wie Wagner schrieb, können wir nicht componieren," indem er in den Rahmen der Wagner'schen Reform seinen eigenen nationalen Stil zu stellen suchte, seine musikalische Individualität, die innigst mit dem heimischen Boden, mit dem wirklichen Leben des Volkes, mit dessen Singen und Sagen verwachsen war. Das ist es, was ihn groß für sein Volk und groß als modernen Componisten überhaupt macht.

Dies ist das Programm des Componisten des „Dalibor" und der „Libuše".

Es liegt auf der Hand, dass Smetana dieses Programm, wenn wir überhaupt annehmen wollen, es habe so vollständig und klar dem Tondichter vorgeschwebt, bevor er an die Composition seiner ersten Oper gieng, nicht mit einemmale durchführen konnte. Es ist ein alter Erfahrungssatz, dass einer jeden Reform der Conservatismus feindlich gegenübersteht, der erst nach und nach für die neue Idee gewonnen werden oder wenigstens zum Widerstande unfähig gemacht werden muss. Smetana konnte an Wagner selbst am besten sehen, mit welchen Schwierigkeiten dieser bei seinen Landsleuten zu kämpfen hatte, er musste ferner bedenken, dass das Publicum, für welches er componierte, ein musikalisch sehr wenig gebildetes, die Kritik eine in den ersten Anfängen steckende sei. Er konnte ferner nicht einmal auf die würdige Verkörperung seiner dramatischen Gestalten bei den mangelhaften Kunstkräften, die ihm zugebote standen, rechnen.

Diese vielfachen Gründe, die ihn zu den größten Rücksichten auf den ungeschulten Geschmack des Publicums, auf das mangelhafte Verständnis der Kritik, auf den zu echt dramatischer Wirkung ungeeigneten Text u. s. w. veranlassen mussten, legten ihm naturgemäß, da sie auch bei seinen späteren Opern immer wieder vorlagen, zeitlebens den Zwang verschiedenartigster Concessionen auf, so dass er noch von seinem „Geheimnis" sagt, er müsse seine Gelüste beim Componieren verleugnen, geradezu sich selbst verleugnen und in einem Dualismus schreiben, der ihm eigentlich zuwider sei.

Sosehr sich auch Smetana bemüht hatte, den Hörer der Oper durch eine möglichst geringe, unauffällige Änderung in dem Bau, den das Publicum in schablonenmäßiger Durchführung vor sich zu sehen gewohnt war, für die Reformen, welche künftig deutlicher hervortreten sollten, zu gewinnen, ergieng es ihm dennoch ähnlich wie Wagner: die „maßgebenden Kreise", d. h. die Kritik und diejenigen, welche die Macht und das Geld haben, die Aufführung einer Oper zu ermöglichen, legten ihm, solange es nur irgend angieng, Hindernisse in den Weg[1]), bevor es zur Inscenierung der Oper kam (1863 bis 1866), ein Benehmen, das umso unbegreiflicher und unverzeihlicher ist, als die Auswahl an originellen Opernwerken für das junge Theater eine ganz geringe war. Sobald aber die „Brandenburger" das Licht der Rampen erblickt hatten, entschied das Publicum einhellig zu ihren Gunsten und begrüßte sie jubelnd als eine nationale That.

Die Thaten, welche Smetana in seinem späteren Wirken für die böhmische Kunst vollführt hat, allein würden schon den „Brandenburgern" ein Anrecht auf Beachtung und Verehrung seitens der Nachwelt geben, auch wenn sich nicht Einzelnheiten und Episoden genug (besonders die Volksscenen) darin finden würden, die dem Werke trotz der Unerquicklichkeit des Textes den Stempel der Originalität aufdrücken. Aber die „Brandenburger" stehen nicht in einem so weiten Abstande vom „Dalibor" Smetanas wie der „Rienzi" oder gar die „Feen" Wagners von seinem „Fliegenden Holländer", wie auch zu bedenken ist, dass die „Brandenburger" von einem bereits durchgebildeten, in sich fertigen, fast 40jährigen Componisten herrühren, für den sie nur den ersten, allerdings schwierigen Versuch, ein čechisches Libretto in ein entsprechendes musikalisches Gewand zu kleiden, bedeuten. Wenn

[1]) Smetana mußte die Oper selbst einstudiren und dirigiren, da der Kapellmeister (nachmals Director) Mayer von ihr nichts wissen wollte.

so wird diese Beurtheilung von der Erfahrung als richtig bestätigt, da erziehlicher Wert für das čechische Publicum zuerkannt werden kann, ihnen aber doch mit Rücksicht auf den letzterwähnten Umstand nur ein die gepriesenen, noch im ersten Jahre dreizehnmal aufgeführten „Brandenburger“ mit dem steigenden Kunstgeschmack des Publicums, dessen Hebung übrigens wieder größtentheils ein Verdienst Smetanas ist, im Repertoire immer seltener wurden, bis ihnen unter den Werken des Autors der letzte Platz angewiesen wurde, auf dem sie etwa als unterster Sockel des Bauwerkes, welches das Schaffen des Meisters in seiner Gesammtheit darstellt, fungieren.

„Die verkaufte Braut“.

Über die Entstehung der „Prodaná nevěsta“ berichtete Friedrich Smetana anläſslich der Feier ihrer hundertsten Aufführung (5. Mai 1882), daſs diese Composition eigentlich nur eine Spielerei sei. „Ich componierte die Verkaufte Braut nicht aus Ehrgeiz sondern aus Trotz, weil man mir nach den ‚Brandenburgern‘ zum Vorwurf machte, daſs ich ein Wagnerianer sei und im leichteren, volksthümlichen Stil nichts leisten könnte.“ Danach hat es den Anschein, daſs die Oper in der Zeit vom 5. Jänner bis 30. Mai 1866 geschrieben worden sei, und daſs Smetana in ihr nur zufällig und unbewuſst jenen Stein der Weisen gefunden habe, der den Musiker nationale Opern schreiben lehrt. Allein dieser Auffassung steht der Umstand entgegen, daſs Ottokar Hostinský sich zu erinnern weiß, daſs Smetana schon im Jahre 1865, also vor der Erstaufführung der „Brandenburger“ in der musikalischen Section der „Umělecká Beseda“ Bruchstücke aus einer „komischen Operette“ zum besten gab, mithin zu einer Zeit, wo sich der ihm gemachte Vorwurf der Schwerfälligkeit höchstens auf die in dem genannten Cirkel gehörten Proben aus den „Brandenburgern“ gründen konnte. Teige führt sogar, während er unter dem Strich die oben citierten Worte Smetanas abdruckt, als Beginn der Composition den Mai des Jahres 1863 an, was trotz der Erklärung Smetanas die Composition der „Verkauften Braut“ doch nicht als eine bloße „Spielerei“ erscheinen läſst. Wir haben uns vielmehr die Entstehung der „Verkauften Braut“ folgendermaßen vorzustellen.

Nach der Gründung und Eröffnung des böhmischen Interimstheaters ergab sich naturgemäß die Frage nach einer heimischen Kunst. Diese Frage, soweit sie das Gebiet der musikdramatischen Dichtung

betrifft, zu beantworten, fühlte Smetana den Beruf in sich. Er wollte seinem Volke eine Oper schaffen, deren Stoff aus der böhmischen Sage oder Geschichte geschöpft, deren Musik, dem Volksgeist abgelauscht, zugleich auf der Höhe der modernen Operndichtung stehen sollte. Wenn Wagner, in den Bahnen, welche die romantische Schule eingeschlagen hatte, vorwärts schreitend, durch seine reiche Individualität eine neue deutsche Oper geschaffen, wenn er bei seinem tiefen künstlerischen Ernst vor allem auf die Übereinstimmung der Ausdrucksmittel mit dem, was dargestellt werden soll, gesehen und so trotz der Bearbeitung mythischer oder historischer Stoffe der modernen Oper den Weg zum echten, wahren Realismus vorgezeichnet hatte, so wollte Smetana in derselben Weise zu einer modernen böhmischen Oper den Grundstein legen, denn wenn man ein neues Gebäude errichtet, sorgt man auch dafür, dass man sich die Errungenschaften der Zeitgenossen zunutze mache, d. h. es in modernem Stile halte. War er nun, da für die böhmische Oper jedwede historische Entwicklung vollständig fehlte, in Bezug auf die musikalische Invention ausschließlich auf seine Individualität angewiesen, so musste er sich andererseits in Bezug auf die Wahl des Stoffes und dessen Gestaltung zum Drama, da er selbst kein Dichter war, einer fremden Individualität unterordnen. Das von einem dritten hergestellte Programm, zu dem Smetana eine nationale Musik componieren sollte, war der wenig poetische Text Sabinas zu den „Brandenburgern". Dieser Operntext, abgeschmackt und banal, bot nur wenig Gelegenheit, aus dem Volksgeist heraus musikalisch zu gestalten. Smetanas musikalische Individualität keucht wie von einer Fußfessel beschwert einher. Die Furcht, durch kühne Reformen das philiströse Publicum sich abspenstig zu machen, trug auch das Ihrige bei, die Entfaltung derselben zu hemmen. Dennoch erweckte das von Smetana Geleistete, als es seinen Genossen zu Gehör gebracht wurde, die gerechte Befürchtung, dass dies mehr sei, als ein mit Meyerbeer'scher Musik und Ähnlichem genährter Publicumsmagen vertragen könnte: man fand die Musik zu schwerfällig. Man wies darauf hin, dass dem böhmischen Publicum etwas „Leichteres" viel verdaulicher erscheinen könnte, weil der Hang zu lachendem Humor seiner Individualität näher liege. Smetana musste als denkender Künstler einen näheren Weg vor sich sehen, sich die Herzen des Publicums zu gewinnen: die komische Oper. Begründer der Opera seria für sein Volk zu werden, war seinem künstlerischen Streben das höhere Ziel, eine nationale komische Oper zu schaffen, war aber das leichter erreichbare, auf jeden Fall

nähere Ziel. Smetana wandte sich an Sabina. Dieser präsentierte ihm, während Smetana die „Brandenburger" componierte, einen Operettentext, der gar nicht übel war. Smetana brauchte, eine reiche Individualität vorausgesetzt, nur realistisch zu gestalten, und er schrieb eine nationale Oper, weil der Text ein nationaler war — ein glücklicher Griff ins volle Menschenleben, wie es sich eben in einem böhmischen Dorfe abspielen kann. Unter der Hand eines solchen Componisten, wie Smetana war, wurde aus dem zwar lebenswahren, aber possenhaften Text ganz wider Erwarten Sabinas eine komische Oper, welche sich dem Besten anreiht, was in diesem Genre geleistet worden ist.

Die Composition der „Verkauften Braut" läuft also parallel mit der der „Brandenburger". Beide Arbeiten sind Versuche, den richtigen Ton für die böhmische Oper zu finden: die Composition der „Brandenburger" der ernstere, schwierigere und daher weniger glückliche; die der „Verkauften Braut" der beiweitem glücklichere, weil der Text dem Componisten den richtigen Weg wies. Der erstere Versuch ist die erste Stufe auf dem Wege Smetanas, seinem Volke eine Opera seria zu schaffen, auf dem er später zu einer annäherungsweisen Erfüllung dieser Aufgabe gelangte, so dass er von diesem Standpunkt erklärlicherweise auf den zweiten Versuch als einen geringfügigen, sozusagen nur durch Zufall zu einer glücklichen Schöpfung gediehenen herabzusehen vermochte. Wenn man aber von einer Unwillkürlichkeit, von einem glücklichen Zufall bei Schöpfung der „Prodaná nevěsta" sprechen kann, so ist dies bloß in Bezug auf den Text Sabinas der Fall.

Für den Fall, dass dem Leser der Text der „Verkauften Braut" nicht bekannt wäre, sei hier in kurzen Zügen die Handlung wiedergegeben.

Der Bauer Micha hat zwei Söhne: Hans, der Sohn aus erster Ehe, wurde durch die Intriguen seiner Stiefmutter getrieben, in die Fremde zu gehen, während sich Wenzel, der Sohn aus zweiter Ehe, der besonderen Liebe seiner Mutter Agnes erfreut. Der Heiratsvermittler Kecal möchte letzteren, einen dummen, stotternden Jungen, mit Mařenka, der Tochter des Bauers Kruschina, der seinerzeit eine Art Verlöbnis der Kinder beider Familien mit Micha geschlossen hatte, verkuppeln. Mařenka unterhält aber ein zartes Verhältnis mit einem fremden Burschen, der aus der Ferne in das Dorf gekommen war. Es ist Hans, der bis zum Schluss sein Incognito zu

wahren weiß, auf welcher Voraussetzung die Schürzung des Knotens der Handlung beruht. Der Heiratsvermittler möchte ihn, den fremden Nebenbuhler des von ihm vorgeschlagenen Bräutigams, mit einer Geldsumme gerne abfertigen. Hans aber überlistet ihn, indem er in dem Vertrage über den Verkauf der Braut Mařenka dem „Sohne Michas“ abtritt, worunter alle (selbst Mařenka) den stotternden Wenzel verstehen, bis Hans am Schlusse vor seinen Eltern erscheint und sich zu erkennen gibt.

Obwohl sich manche Bedenken gegen die Wahrscheinlichkeit dieser Handlung einwenden ließen, ist sie doch als eine ziemlich glückliche Erfindung anzusehen. Sie und die vorzügliche Charakterisierung der Vorgänge und Personen, die dem čechischen Zuschauer ebenso altbekannt und geläufig, d. h. echt national sind, als sie dem deutschen fremd und eigenthümlich erscheinen, sind die Hauptstärke der Oper, welche Smetana Gelegenheit bot, sein Talent zur musikalischen Charakteri sierung volksthümlicher Gestalten voll zu entfalten. Das, was die Devise einer ganzen modernen „Schule“ bildet, die nach einem kräftigen, lebenswahren Text sucht, was den glänzenden Erfolg der „Cavalleria rusticana” vor allem bedingt hat, der Realismus in Handlung und Charakteristik hatte hier im Jahre 1866 Fleisch und Blut angenommen und zwar gesundes Fleisch und Blut aus dem eigentlichsten Leben des böhmischen Landvolkes. Wer den künstlerischen Realismus liebt und das Dorfleben in čechischen Gegenden Böhmens, wo noch der Sitz der Eigenart des Volkes ist, kennt, kann an den scharf abgenommenen Bildern, welche die „Verkaufte Braut“ ausmachen, seine helle Freude haben.

Die alte Geschichte von der Stiefmutter, die ihr Kind zum Nachtheil des Stiefsohnes bevorzugt, letzterem Nachstellungen bereitet, ihm das Herz des Vaters abwendig macht und ihn endlich zwingt, das Vaterhaus zu verlassen — wer kennt sie nicht, der ein paar Märchen und Erzählungen böhmischen Ursprunges kennen gelernt hat?

Wer kennt ihn nicht, der dem ganzen Dorf zum Spott dient, jenen dummen Honza, Janek oder Vašek, oder wie ihn die Sage benennen mag, der da stottert, plump in seinen Bewegungen ist und sich jeden Bären auf die Nase binden läßt, bis er sich selbst zur Darstellung eines solchen hergibt, um die spanische Künstlerin Esmeralda, deren Beine ihm sehr gefallen, zu gewinnen. Seine Dummheit wird geradezu grotesk, als er sich und den Komödiantenprincipal dadurch blamiert, dass er das Publicum beruhigt, er sei kein Bär sondern der harmlose Wenzel.

Die originellste Figur der „Verkauften Braut" ist der großmäulige Heiratsvermittler Kecal,[1]) eine Figur, die im böhmischen Dorfleben ebenso typisch ist wie der Barbier in den südlichen Ländern. Da die „Meistersinger" Wagners fast gleichzeitig mit der „Verkauften Braut" entstanden sind (die Erstaufführung der ersteren 1868, der letzteren 1866), kann man das nationale Schaffen zweier Componisten vergleichen, ohne dass die Beeinflussung des einen durch den anderen auch nur annehmbar wäre. Erinnert uns nicht der mit Bändern geschmückte, nervös gesticulierende, fortwährend hin- und herfahrende Heiratsvermittler an den ehrenwerten Herrn Stadtschreiber Beckmesser? Sind nicht beide Gestalten so fest umrissen, so wohl gezeichnet wie nur wenige der neueren komischen Oper, dass ihnen ein sehr langes Leben in der Opernliteratur geweissagt werden darf, wie es nur einem Leporello und Figaro vor ihnen beschieden war? Nur steht der alte Hagestolz Sixtus auf eigenen Freiersfüßen, während Kecal für seinen Bedarf schon gedeckt ist und andere Leute gegen angemessene Provision versorgen will. Und ist nicht die Überlistung beider der Gegenstand der Handlung beider Opern? Und ist nicht die Dummheit beider, mit welcher sie in die ihnen gestellte Falle gerathen, so ziemlich gleich groß? Herr Beckmesser hat aber Anlage zu einem giftigen Intriguanten, während Kecal seine Intrigue gutmüthig plump anstellt. Beide sind zum Schluss die Angeführten und müssen sich unter dem Gelächter des Volkes aus dem Staube machen.

Pfiffige Bauernburschen, welche sich getrauen, selbst den Gottseibeiuns zu überlisten, um wie viel mehr einem Kuppler, der sich in seiner Geschwollenheit große Stücke auf seinen Scharfsinn einbildet, ein Schnippchen zu schlagen, sind im böhmischen Dorfe ebenso heimisch wie die allseits genarrten Halbtrotteln, von denen der Stotterer ein Exemplar vorstellt. Zur Art der Pfiffigen gehört Jenik (Hans), der Stiefbruder Vašeks (Wenzels). Der Einfall, den derben Materialisten Kecal tüchtig anlaufen zu lassen, entsteht plötzlich in ihm; er macht den einmal gefassten Gedanken sofort zur That, ohne sein Liebchen in seinen Plan einzuweihen. An Bosheit grenzt es, wenn er das Mädchen, das sich von ihm für verrathen hält und keine Entschuldigung anhören will, in der falschen Meinung bestärkt und sich an dessen Qualen weidet. Und wieder charakteristisch für das böhmische Dorfmädchen ist, dass Mařenka, welche selbst durch eine

---

[1]) Schon der Name bedeutet einen, der viel ins Blaue schwätzt.

harmlose Intrigue, durch die sie ihren Freier (Wenzel) von dem Gedanken, sie zu heiraten, abschrecken will, an dem Spiel theilnimmt, sich einem melancholischen, leidenschaftslosen Schmerze, als sie sich betrogen sieht, hingibt und zum Unterschied von ihren italienischen Schwestern, welche mit Rachearien, Dolch und Gift in einem gleichen Falle vorgehen würden, mit dem treulosen Liebhaber bloß kokett schmollt und schließlich in eine Passivität verfällt, in der wir ihr die Ausführung der Drohung, sie werde sich mit dem verhassten Freier verehelichen lassen, zutrauen dürfen.

Mit wenigen Strichen, aber ganz gelungen charakterisiert sind auch die beiderseitigen Eltern.

Die Episode des letzten Actes mit den Dorfkomödianten ist eine geradezu verblüffende Abconterfeiung des wirklichen Lebens. Sie ist possenhaft, weil Dorfkomödianten Possen reißen, sie ist trivial, weil der Dorfplatz nicht der Schauplatz für ein esprітvolles Salonstück ist; dass man dergleichen Partien sonst nur in Operetten zu finden gewohnt ist, beweist nichts, da sich die Grenze zwischen der komischen Oper und der Operette nicht nach Maßgabe des Standes und der Kleidung der vorgeführten Gestalten ziehen lässt. Übrigens hat meines Wissens der gesunde Realismus in der drastischen Vorführung der Dorfkomödianten in den „Pagliacci" Leoncavallos nicht unangenehm berührt und hat doch die Komödiantenscene in der „Verkauften Braut" vor der in der Oper Leoncavallos den frischen, natürlichen Humor voraus. Freilich ist hier auch der Principal mit seiner Bande nicht der Träger einer Idee von tiefer Tragik, sondern er plaudert höchstens davon, wie lustig das Leben eines Komödianten sei, wenn er dasselbe gleich ihm selbst auf die leichte Achsel zu nehmen wisse.

Alle diese im einzelnen sehr plastisch durchgeführten Gestalten sind von einem Rahmen umfasst, der sie zu einem einheitlichen Bilde vom Dorf und dem Volke verbindet, das hier wohnt. Es ist bekannt, dass ein Haupterfordernis eines Gemäldes die Stimmung ist, die über dem Ganzen ruhen soll, und diese ist hier die Kirchweihstimmung, die in den Chören und Tänzen, welche die geschickte Hand des Componisten stets an die rechte Stelle gesetzt hat, ihren Ausdruck findet. Alles ist harmonisch und abgerundet.

Wir sehen, dass um den großen Erfolg der „Prodaná nevěsta" nicht zum geringsten Theile das Libretto ein Verdienst hat und dies namentlich durch den pausbackig-gesunden Realismus, von dem alles strotzt.

Wie nun alles darnach angelegt ist, den Ausschnitt aus dem Dorfleben recht naturwahr zu colorieren, so dient insbesondere die Sprache und Ausdrucksweise der handelnden Personen dazu. Ihre Sprache ist kunstlos, ja derb, trifft aber immer den Nagel auf den Kopf. Nicht nur die Art, wie sie handeln, sondern auch, wie sie reden, charakterisiert die Leute als das, was sie sein sollen. Die Wahl der Worte und Phrasen spielt gerade in einem Operntext eine hervorragende Rolle, da aus den Worten der Person sich die Form der musikalischen Declamation oder vielmehr die Freiheit im Wechseln der Form ergibt. Aus dem gegebenen Text wächst nach der modernen Auffassung organisch die Melodie heraus, oder, wenn wir auch die Anwendung moderner Principien bei der „Verkauften Braut" Smetanas nicht annehmen können, die Wahl der Worte und der entsprechenden musikalischen Ausdrucksmittel oder die Stilisierung des Textes und der Musikstil des Componisten stehen im innigen Zusammenhang. Je nationaler eine Musik, d. h. je enger diese Wechselbeziehung geknüpft ist, desto schwerer wird die Lostrennung von dem Originaltext empfunden werden.

— —

Der Text Sabinas zeichnet sich aus durch seine Kunstlosigkeit, indem der Textdichter seine Gestalten immer nach dem unmittelbar zunächst liegenden Ausdruck greifen läßt. Wir haben es miteinem Genrebild zu thun, in welchem neben dem schlichten Realismus derber Humor die Hauptstimmung bildet. Wir wissen auch, dass dieses Genrebild ursprünglich bloß das Substrat einer einactigen Operette bilden sollte.

Ein solches Libretto wirkte denn auch bestimmend auf die Art und Form der Composition seitens Smetanas. Er componierte nur einzelne lyrische Partien, die in 20 Nummern, durch den gesprochenen Dialog verbunden (oder vielmehr getrennt), zwei Acte ohne Verwandlung bildeten, in welcher Form die „Verkaufte Braut" am 30. Mai 1866 am Interimstheater zu Prag zur Erstaufführung gelangte. Damit war die Möglichkeit, etwas von den Wagner'schen Reformbestrebungen bei dieser Composition in Anwendung zu bringen, im vorhinein ausgeschlossen, da die Unterbrechung der Orchesterflut durch den Dialog eine arienhafte Abrundung der gesungenen Stellen mit sich brachte. Später, als es sich um die Aufführung der „Verkauften Braut" in der Pariser komischen Oper handelte, welche übrigens nicht zustande kam, componierte Smetana noch den Männerchor: „Wie schäumst Du in den Gläsern, edler Gerstensaft", das Lied Mařenkas:

„Wie fremd und todt ist alles umher" und das Ballett in der Komödiantenscene (Skočná = Hopser) hinzu. Wirklich schlagen auch die beiden ersten Nummern ziemlich auffallend aus der Art der übrigen und nehmen sich etwas gezwungen aus. Der erste Act der ursprünglichen Fassung wurde nunmehr in zwei Scenen eingetheilt (1869). Bald darauf wurde die erste Scene mit einem Ballett (Polka) abgeschlossen und die zweite mit dem „Furiant" eingeleitet, so dass nun die Oper in drei Acte zerfiel.

Als im Jahre 1870 die „Verkaufte Braut" zur Aufführung in Petersburg bereit gestellt werden sollte, ersetzte Smetana die gesprochene Prosa durch das Recitativ, in welcher Form die Oper in Petersburg im Jänner 1871 aufgeführt wurde und noch heute auf böhmischen Bühnen aufgeführt wird.

Sosehr sich auch die Recitative Smetanas von diesem Hilfsmittel der älteren Opern durch eine gewisse Abwechslung in der Begleitung, durch Reichthum an neuen Figuren oder vollends durch Aufnahme von Motiven aus den übrigen Theilen der Oper vortheilhaft unterscheiden — warum in der deutschen Bearbeitung Kalbeck Smetanas Recitative durch eigene ersetzte, ist nicht abzusehen — sie führen nothwendig dazu, dass man die „Verkaufte Braut" unter die Opern älteren Genres einreiht.

Das Moderne an dieser Oper ist die scharfe musikalische Charakteristik, ein consequent festgehaltener gesunder Realismus, der sich ebenso natürlich gibt, als er jetzt von den „Neueren" (Italienern) mühsam affectiert wird. Als Mittel zur Charakterisierung der Vorgänge und Situationen und zur Erhöhung der Einheitlichkeit der Composition wurde von Smetana das Leitmotiv in ausgiebigerer Weise, als es bisher in der komischen Oper üblich war, in Anwendung gebracht. Das Hauptthema der Partitur, weil auch der Hauptmoment der Handlung, ist der Verkauf der Braut, welcher denn auch das thematische Material zur Ouvertüre liefert. An dieses reiht sich eine reichliche Menge verschiedenartiger Motive an, die in freier Modulation an geeigneter Stelle im Orchester oder in der Singstimme ertönen. So die Andeutung des Liebesmotivs („Naše věrné milování") beim Geständnis Mařenkas, dass ihr Herz schon vergeben sei („So muss ich bekennen, muss den Liebsten nennen?"), und bei ihrer Erkenntnis, dass Hans sie verkauft habe („Sám přísahal, že celý svět by obětoval za mne" = Selbst schwor er mir, die ganze Welt möcht' er mir freudig opfern), u. s. w.

Ein weiterer Fortschritt gegenüber ähnlichen Opern älteren Ursprungs unter Annäherung zum modernen Musikstil (Wagners) ist die selbständige Behandlung des Orchesters, welches nicht selten der Träger der Melodie ist, wovon ein köstliches Beispiel die Beschreibung des Freiers durch Kecal bietet:

„'s ist kein Schlemmer und kein Säufer . . . "

Allein der Hauptfortschritt in der modernen Opernmusik, das innige Sichaneinanderschließen von Text und Musik, d. i. die richtige Declamation des gesungenen Wortes, lag Smetana bei der Composition der „Verkauften Braut" noch fern, aus dem einfachen Grunde, weil durch die zahlreichen schlechten Übersetzungen fremder Texte ins Böhmische in der Declamation ein solcher Schlendrian eingerissen war, dass nur schwer jemand das Richtige vom Falschen unterscheiden konnte. Von Smetana kann man dies nun vollends nicht verlangen, da er eine deutsche Erziehung genossen und viele Jahre im Ausland zugebracht hatte. Die Declamation in der „Verkauften Braut" ist frei von unsinnigen oder geschmacklosen Verkrümmungen, jedoch noch immer nicht viel besser als in allen böhmischen Compositionen dieser Zeit.

Im ganzen steht die „Prodaná nevěsta" am Eingang einer neuen Bahn, welche die komische Oper einschlägt. Sie verbindet den Reichthum an lieblichen Melodien Mozart'scher Opern mit einer neuen, modernen Auffassung des Zwecks der Operncompositionen, der Richtigkeit der Charakteristik, dem Realismus zu dienen, welche Auffassung zwei Jahre später durch die „Meistersinger" Wagners auch für das musikalische Lustspiel sichtbare Form annahm. Smetana stand in Bezug auf die komische Oper auf einem sozusagen liberaleren Standpunkt. Die strengen Anforderungen, welche er an das Musikdrama stellte, brauchten bei der komischen Oper nicht so genau beobachtet zu werden. Das Wiederholen von Phrasen, das Zerreißen von Sätzen u. dgl. erschienen ihm als willkommene Mittel zur Bewirkung komischer Effecte.

Dass man bei all dem Angeführten von einer ausgeprägten Physiognomie der Musik zur „Verkauften Braut" sprechen kann, ist eben nur eine Folge der reichen Individualität des Componisten, mit der er den Gestalten den Lebensodem seines Genius einhauchte. Ja die „Verkaufte Braut" präsentiert sich einheitlicher und originaler als der „Kuss", weil in ihr alles zu einem großen, abgerundeten Gemälde vereinigt ist. Von dem ersten fröhlichen Chor der Landleute bis zu ihrem Frohlocken nach glücklicher Endigung des Conflictes zeigt alles

die Abstammung von dem gleichen musikalischen Vater. Weil derselbe ein Sohn seines Volkes war, trägt das, was er von seiner Individualität bietet, ein einheitliches und zwar nationales Gepräge. In diesem Sinne kann auch bei origineller Veranlagung von einem Vorbild gesprochen werden, und dieses wäre am ehesten „Figaros Hochzeit" von Mozart. Sie war denn auch wirklich nach seinem eigenen Ausspruch damals Smetanas Ideal. In einigen Details zeigt sich auch der Einfluss Lortzings, den Smetana überhaupt liebte.

Hatte Smetana vor der Erstaufführung der „Brandenburger" mit den „Kunstverständigen" zu kämpfen, die ihm verschiedene Hindernisse in den Weg legten, und hatte er letztere durch den glänzenden Erfolg der „Brandenburger" beim Publicum beseitigt, so entschied die freundliche Aufnahme der „Verkauften Braut" bei ihrer Erstaufführung vollends zu seinen Gunsten, so dass man den 30. Mai 1866 als Geburtstag der böhmischen Oper betrachten kann. Nach dem Kriege vom Jahre 1866 wuchs die Beliebtheit und Popularität der „Verkauften Braut" im čechischen Publicum zusehends, so dass sie die Lieblingsoper desselben wurde und noch heute an der Spitze derjenigen Repertoirestücke des böhmischen Theaters steht, welche die zahlreichsten Aufführungen erlebt haben. In Russland, wo sie 1871 im Marientheater aufgeführt ward, hatte die Oper beim Publicum entschiedenen Erfolg, bei der Kritik entschiedenen Misserfolg; 1873 wurde die Oper in Agram mit Erfolg aufgeführt; auf deutsche Bühnen gelangte sie erst nach ihrer Vorführung auf der Wiener Ausstellungsbühne durch das böhmische Nationaltheater 1892.

Der Umstand, dass einem Werk die verdiente Verbreitung in die weitesten Kreise so lange Zeit vorenthalten wird, kann selbst für das beste Werk schädliche Folgen haben. Wirklich erscheinen unserem Geschmack die Form der Oper und der Text unmodern, weil das Moderne am Libretto, der gesunde Realismus, von anders her neu erfunden importiert, uns nicht mehr so neu ist. Was aber nicht von anderen überboten worden ist, ist die Frische und Schönheit der Musik, welche jetzt in unserer von raffinierten musikalischen Genüssen überreizten Zeit umsomehr Liebhaber findet. Dass seit dem Jahre 1866 sich manches in der musikalischen Mache der Oper anders gestaltet und entwickelt hat, dass die „Verkaufte Braut" in unserer jetzigen Opernliteratur einen Schritt zum Alten und Natür-

lichen bedeuten kann, dass man nunmehr die „Verkaufte Braut" als eine Oper leichten Genres betrachten und beurtheilen muss, wusste Smetana selbst, nachdem er an der Entwicklung seiner heimischen Kunst durch zahlreiche weitere Werke gearbeitet hatte, am besten, was seine geringschätzige Äußerung von dieser „Spielerei", welche eingangs des Abschnittes citiert wurde, deutlich beweist.

Der Erfolg der „Brandenburger" und der „Verkauften Braut" hatte zur Folge, dass nunmehr Smetana nach den Kriegsereignissen des Jahres 1866 die oberste Leitung der Oper anvertraut wurde. Große Verantwortlichkeit — kleine Gage (1200 fl.), große Ehre — viele Neider und Feinde. In seinem Amt als Dirigent von wahrhaft künstlerischem Eifer durchdrungen, suchte er stets mit den kleinen Mitteln, welche ihm das Institut bot, es auf eine möglichst hohe Stufe der Vollendung zu stellen.

„Dalibor".

Eines hatte das böhmische Publicum mit der rasch volksthümlich gewordenen „Verkauften Braut" in Kauf nehmen müssen: die gediegene thematische Arbeit des Componisten, der dem Orchester auch in dieser komischen Oper eine hervorragende Rolle zuwies.

Allein schon wurden Stimmen wach, welche Smetana zum Vorwurf machten, dass seine Musik für eine komische Oper zu schwer sei, dass ein deutschthümelnder Wagnerianismus seinen Werken anhafte. Hatte er nicht dasselbe Princip ausgesprochen wie Wagner, wenn er sagte: „Für mich existiert keine Coloratur-Primadonna u. dgl. Titel; ich verlange einen dramatischen Künstler und weiter nichts!" — oder war es nicht das crasseste Wagnerthum, dass er mit der Theaterleitung in Streit gerieth, als sie das Orchester verkleinern wollte, um Parterresitze zu gewinnen?

Dem wachsenden Hass der Neider wurde aber von ihm selbst eine willkommene Nahrung geboten, als er mit seinem 1868 vollendeten „Dalibor" auftrat.

Smetana hatte nämlich an seiner hohen Aufgabe, eine Oper dem böhmischen Volke zu geben, fortgearbeitet, da er sich einerseits durch den Erfolg der „Verkauften Braut" das Vertrauen des Publicums erworben zu haben glaubte und es für etwas mehr Reform gereift hielt und andererseits die Erfüllung seiner Intentionen durch das Orchester und die Sänger als nunmehriger Leiter der Oper hoffen

durfte. Er glaubte, dass die Zeit, eine Oper ernsten Stils für sein Publicum zu schreiben, nun gekommen sei.

Den Text zum „Dalibor" lieferte ihm diesmal Josef Wenzig (1807 bis 1876), der als Übersetzer böhmischer Dichtungen ins Deutsche ganz Bedeutendes leistete. Es ist bezeichnend für die damaligen literarischen Verhältnisse in Prag, dass Smetana, um einen nationalen Stoff zu finden, sich Wenzigs deutsch geschriebenes Libretto erst von Erwin Spindler ins Čechische übersetzen lassen musste.

Wenn die Wahl des Stoffes wirklich Wenzigs Gedanke ist, so hat er um das Werk schon durch dieselbe ein unbestreitbares Verdienst, da die Daliborsage zur musikalischen Verwertung durch einen so tüchtigen Componisten wie Smetana geradezu wie geschaffen erscheint. Die dramatische Durchführung des an sich so glücklichen Gedankens ist aber weniger glücklich; die Stilisierung des Textes, die größtentheils schlecht ist,[1]) hat übrigens der Übersetzer Spindler auf dem Gewissen.

Dem Libretto des „Dalibor" liegt die Volkssage zugrunde, die von der historischen Persönlichkeit des Ritters Dalibor, welcher wegen seiner Betheiligung an einem Aufruhr gegen den König in den Kerker geworfen wurde, berichtet, dass er sich eine Geige ausgebeten und auf ihr im Kerker bald so herrlich zu spielen gelernt habe,[2]) dass die unter dem Thurm vorübergehenden Leute stehen blieben, den bezaubernden Klängen lauschten und ihm Geldmünzen zuwarfen. Der Thurm, wo er im Gefängnis schmachtete — auf der Nordseite der Prager Hofburg Hradschin — führt noch heute den Namen „Daliborka". Das Motiv ist also ein ritterlich-romantisches und verherrlicht die sprichwörtlich gewordene Liebe der Böhmen zur Musik und ihre hervorragende Veranlagung, sie auszuüben.

Sache des Librettisten war es nun, zu motivieren, weshalb Dalibor in Gegensatz zu seinem König getreten und so in das Gefängnis gekommen sei, zu erklären, wer ihm die Geige im Kerker verschaffte, auf der er übrigens nach der ungeschickten Auffassung des Librettisten schon vor seiner Gefangennahme zu spielen verstand, und die Handlung mit einer aus den von ihm gegebenen Voraussetzungen resultierenden Katastrophe auszustatten.

[1]) So vor allem die inhaltsleeren Reden des Königs Wladislaw, z. B. die etwas grausame Stelle, die mit großem Pathos declamiert wird: „Kdo králi laje, tof bídný zrádce, v žalář s ním!" — wovon das Letzte: „In den Kerker mit ihm!" recht primitiv klingt.

[2]) „Die Noth lehrte ihn geigen."

Dalibors ritterlicher Freund Zděnek (ursprünglich Janko), ein Künstler im Geigenspiel, fiel bei einer Fehde mit der Stadt Leitmeritz in Feindeshand und wurde enthauptet. Dalibor, der, selbst ein Liebhaber der Tonkunst, den Freund überaus geliebt hatte, übte eigenmächtig Blutrache, erschlug den Burggrafen von Ploschkowitz und zerstörte seine Burg. Milada, die Schwester des Burggrafen, führt am Beginn der Oper Klage gegen Dalibor, den man gefangen genommen, indem sie vor des Königs Wladislaw Gericht die Vorfabel erzählt. Dalibor wird zu lebenslänglicher Gefängnisstrafe verurtheilt. Indessen ist im Herzen Miladas an Stelle des Racheburstes Liebe zu Dalibor getreten, da dieser sich so ritterlich zeigt und die Strafe über sich ergehen lässt, im Bewusstsein, seine (etwas anachronistische) Blutrachepflicht um des Freundes willen geübt zu haben. Ihre innere Wandlung und darauffolgende Fürbitte für den Helden kommt zu spät und vermag ihn nicht mehr zu retten. Hier haben wir den tragischen Conflict. Die Liebe zu dem verstorbenen Bruder, dessen Tod sie rächen soll, wird von der erwachenden Liebe zu dem ritterlichen Gegner verdrängt. Die Rache, welche an Dalibor geübt werden soll, trifft sie selbst. Da sie nun nicht mehr imstande ist, den Arm der Gerechtigkeit aufzuhalten, treibt sie die Liebe dazu, den geliebten Mann zu retten. Hiermit sind wir auf dem Punkte angelangt, von dem aus Leonore zu ihrer demüthigenden Verkleidung greift, um ihren widerrechtlich gefangen gehaltenen Florestan zu erlösen. Das Motiv Leonorens ist die Gattenliebe, das Miladas eine jäh erwachte Leidenschaft. Dort siegt die Gattenliebe über das schwarze Unrecht, da dem unschuldig Leidenden, als die Noth am größten wird, ein Deus ex machina zuhilfe kommt, hier muss die Rechtsordnung über die eigenmächtige Racheübung den Sieg davontragen: der Held des „Dalibor" muss untergehen. Milada hat in der Verkleidung eines jungen Harfenspielers das Mitleid des alten Kerkermeisters Beneš zu erregen gewusst und wurde von ihm in den Dienst aufgenommen. Der Alte sendet durch sie dem gefangenen Ritter eine Geige, damit der Arme im Geigenspiel Trost und Beruhigung finde.

Dalibor träumt eben im Kerker von seinem Freunde Zděnek und hört ihn Geige spielen. Beim Erwachen erblickt er Milada, welche sich ihm zu erkennen gibt und ihre Liebe, die sie hierher getrieben, gesteht. Statt ihn aber aus seiner Gefangenschaft zu befreien (in der Kerkerscene geschieht in dieser Beziehung nicht das Geringste), erregt sie dadurch, dass sie aus den Diensten des Kerkermeisters entflieht, Ver-

dacht, so dass die Hinrichtung Dalibors beschlossen wird. Milada verursacht einen Aufstand und will mit den von ihr aufgewiegelten Leuten Dalibor aus den Händen der Schergen, die ihn zum Richtplatz führen, befreien, wird aber im Kampfe tödlich verwundet und stirbt in den Armen Dalibors, der sich hierauf den Schergen zur Hinrichtung überlässt.

Aus dem so skizzierten Inhalt des „Dalibor" ist zu ersehen, dass das Libretto so ziemlich im Stile der Texte zu den verschiedenen „Großen Opern" gehalten ist und nur dem Helden rücksichtlich seiner träumerischen (lyrischen) Veranlagung und Passivität ein originaleres Gepräge verleiht. Die eigentliche Trägerin der Handlung ist Milada. Für den Componisten wirklich wertvolle Situationen sind die Gerichtsscene im ersten und die Kerkerscene im zweiten Acte.

Der erste Act ist wahrhaft dramatisch und wirksam, wenn auch die Vornahme der Gerichtssitzung im Burghof durch die ganze Anordnung der Scene (besonders das ernste Erscheinen Miladas mit ihren Begleiterinnen in Schwarz) mutatis mutandis allzusehr an den berühmten ersten Act des „Lohengrin" erinnert. Im weiteren ist aber der scenische Aufbau des Dramas höchst unglücklich — der Hauptfehler der ganzen Oper. Der Librettist theilte den zweiten und dritten Act in je drei Bilder ein. Der lustige Chor der Landleute zu Beginn des zweiten Actes mit dem als Folie zu der Haupthandlung dienenden Liebespaar Vítek und Jitka ist ein mit der pathetischen Handlung des ersten Actes und ihrem noch pathetischeren Fortschreiten im zweiten Acte nur lose verbundenes Intermezzo, in dem die Musik mit Mühe die Leere der Handlung verbirgt. Dann folgt die an den „Fidelio" allzu auffallend gemahnende Scene im Burghof: die verkleidete Milada, der alte ehrliche und gutmüthige Kerkermeister Beneš, der strenge, finstere Officier Budivoj, welcher die genaue Bewachung Dalibors anordnet, und hierauf die vom Componisten prächtig ausgestattete Scene im Kerker. Im dritten Acte herrscht ein schwer übersehbarer Wirrwarr: zuerst das Gericht des Königs, vor dem Dalibor wegen des entdeckten Versuches, ihn zu befreien, zum Tode verurtheilt wird(?), dann die Flucht Dalibors aus dem Gefängnis, bei der er sich unnützerweise aufhält und gefangen wird, die jedoch in der neuen Bearbeitung ausgefallen ist, endlich die Scene, in welcher Milada, Dalibor erwartend, hört, wie er zur Hinrichtung geführt wird, und in dem zu seiner Befreiung unternommenen Kampfe fällt.

Darüber, was Smetana aus diesem Libretto gemacht hat, schreibt der Dresdener Kritiker Ludwig Hartmann: „Musikalisch gibt es nichts Ähnliches bei uns, das innerhalb der rein classischen Formen so schönheitsvoll, gemäßigt und eindringlich zum Herzen spräche.“ Smetana selbst schreibt in einem Briefe an Ottokar Hostinský (9. Jänner 1879): „Das Schicksal der (späteren Oper Smetanas) ‚Libuša‘ wird — ich bin mir dessen sicher — dasselbe sein wie das des ‚Dalibor‘, obwohl es im ‚Dalibor‘ von Melodien in der alten Form geradezu wimmelt.“ Und wieder Ludwig Hartmann: „In seinem (Smetanas) Geiste wäre es ein sehr großer Erfolg, eine musikalische Wohlthat, wenn seine meisterhaft klare, höchst fesselnde Satzweise, der schlichte Zauber seiner Melodik uns zurückführte aus dem übertriebenen Pathos und der Leidenschaftlichkeit der Kunst, welche die feineren Schönheitslinien derselben zu zerstören droht. Bewundern wir die titanische Größe Wagners, aber pflegen wir daneben jenen Sinn für künstlerische Anmuth, die in Mozart den Höhepunkt erreichte, und deren außerordentlicher Priester der verstorbene Smetana war.“ Dazu sei noch erwähnt, dass Hartmann kein Anhänger und Verehrer des Wagner'schen Musikdramas ist.

Hartmann sieht also in Smetana nicht nur nicht einen Wagnerianer, sondern er stellt seine Musik geradezu in Gegensatz zu den musikdramatischen Compositionen Wagners, die auf dem hohen Kothurn des Pathos einherschreiten, so dass die Pflege der Compositionen Smetanas die Rückkehr zur einfachen Anmuth Mozarts bedeuten soll. Von einem Standpunkte aus, von dem man Wagnerianismus und Schönheit der Melodie als Gegensätze auffasst, ist Smetana kein Wagnerianer. Wenn man aber das Princip von der mehr oder weniger consequenten (extremen) Durchführung desselben nach Maßgabe der individuellen Veranlagung unterscheidet, ist Smetana gleich anfangs theoretisch und nach Möglichkeit auch praktisch ein Wagnerianer gewesen und ließ sich als solchen stets betrachten. Allerdings schließt die Aufnahme der Principien Wagners in sein fortschrittliches Programm für den Componisten durchaus nicht das Aufgeben seiner Individualität in sich.

Wenn nun die Composition des „Dalibor“ auf dem Wege Smetanas, in der ernsten Oper auf moderner Grundlage etwas Selbstständiges zu leisten, einen Schritt nach vorwärts bedeutet, so ist dieser gegenüber den „Brandenburgern“, deren ernste Partien den Ausgangspunkt bilden, ein mit classischer Ruhe vollführter maßvoller Fortschritt.

keineswegs aber ein Salto mortale in den extremsten und crassesten Wagnerianismus hinein, wie damals die Zeter und Mordio schreienden Hetzer mit erhobenen Fäusten auszurufen begannen, ein Salto mortale, der ihnen umso schrecklicher erschien, als sie in ihrer Borniertheit von dem Componisten der „Prodaná nevěsta" nichts weiter als eine solche in zweiter Auflage erwarteten.

Das einzige aber, was vom Wagnerthum dem viel verketzerten „Dalibor" anhaftet, ist die richtige Beachtung, welche dem dramatischen Theile des Librettos vom Componisten zugewandt wird, dass seine Musik Situationen und Personen richtig und entsprechend charakterisiert. Hierzu bediente sich Smetana in ausgiebigster Weise des Leitmotivs, welcher Umstand in Verbindung mit seiner hohen individuellen Veranlagung zur dramatischen Musik den „Dalibor" zu einem so schönen, harmonischen, vor allem durch seine Einheitlichkeit hervorragenden Werke macht.

Schon in den „Brandenburgern" hatte Smetana mit der alten Eintheilung in Nummern gebrochen, hatte dem Orchester eine hervorragende Rolle zur Erreichung der dramatischen Wirkung zugewiesen und bereits das Leitmotiv stellenweise angebracht.

An diese Stellen der „Brandenburger" schließt die Musik des „Dalibor" an. So hat der erste Liebesgesang der Ludiše in den „Brandenburgern" einen ähnlichen Charakter wie die Liebesscene im Kerker in „Dalibor" u. s. w. Die hier verwendeten Motive sind sämmtlich -- die wichtigsten: das Motiv Dalibors, Zdeněks und der Verurtheilung und Befreiung – auf ein Grundthema (G-Moll) zurückzuführen, welches gleich am Beginn des kurzen Vorspieles im Orchester ertönt, so dass sich Smetanas „Dalibor" als seine einheitlichste, die scharf gezeichneten Linien einer bestimmten Physiognomie am ausgeprägtesten tragende dramatische Composition darstellt. Diese Einheitlichkeit wird durch die Anwendung der alten Formen, welche nach der quellenmäßigen Auffassung nur als eine Concession an den herrschenden Kunstgeschmack anzusehen ist, durchaus nicht gestört, weil die Abrundung einer Scene auch im orchestralen und vocalen Theil der Composition, falls sie nur eine sinngemäße ist, den Fortgang einer sonst einheitlichen Orchesterflut nicht zu stören braucht.

Die visionäre Erzählung Miladas von der Ermordung ihres Bruders, die vorzügliche Darstellung ihrer nur durch eine solche musikalische Durchführung glaubwürdig gemachten inneren Wandlung, des Überganges vom Racheburst zur Liebe, in der Gerichtsscene des ersten Actes, die großartige Liebesscene des zweiten Actes sind allein

schon Beweis genug, dass wir in Smetana den geborenen dramatischen Componisten und den Meister musikalischer Charakteristik vor uns haben.

Einem Künstler wie Smetana mochte es ein Leichtes sein, aus einem so volksthümlichen Text wie Sabinas „Verkaufte Braut“ eine nationale Oper zu schaffen; dass er diese Aufgabe aber auch beim „Dalibor“ so ausgezeichnet gelöst, ist bei den Schwächen dieses Librettos umsomehr dem Componisten zum Verdienste anzurechnen und zeigt seine vollkommene Künstlerschaft.

Nemo propheta in patria.

Das erstarkende Bewusstsein des böhmischen Volkes hatte den Gedanken angeregt, ein Nationaltheater zu bauen. Das Interimstheater war in einem kleinen, sehr beschränkten Gebäude auf dem Quai in der Nähe der Sophieninsel in Prag untergebracht; im Sommer wurde das dem böhmischen Landestheater gehörige sogenannte Neustädter Theater, ein großer Holzbau hinter dem damaligen „Rossthor“, auch zu Vorstellungen der čechischen Bühne benützt. Indessen hatte jener Gedanke feste Form angenommen, so dass es im Jahre 1868 zur Grundsteinlegung kam. Mit der festlichen Begehung dieses Ereignisses hängt die Erstaufführung des „Dalibor“ zusammen, welche unter der Leitung des Componisten am 16. Mai 1868 im Neustädter Theater stattfand. Die Première ließ das Publicum kalt; fünf Reprisen — und der „Dalibor“ wurde im Theaterarchiv begraben.

Der Componist, der durch seine „Brandenburger“ und vor allem durch die „Verkaufte Braut“ die schönsten Hoffnungen für sein weiteres Schaffen wachgerufen, hatte diese durch seinen „Dalibor“ bitter getäuscht. Er war ein Opfer jenes fürchterlichen Ungeheuers, welches nun auch seine Fangarme nach dem armen Böhmen ausstreckte, des Wagnerianismus, geworden. Er, von dem man für die nationale Oper der Čechen mit Recht die herrlichsten Früchte hätte erwarten können, war schnurstracks dem Erbfeinde derselben in die Arme gelaufen!

Die Wagnerbewegung schlug schon im Jahre 1868 und den darauffolgenden Jahren die höchsten Wogen. Nach der Erstaufführung des „Tristan“ (1865) war die Aufführung der „Meistersinger“ (1868) in München erfolgt. 1869 und 1870 wurden „Rheingold“ und „Die Walküre“ aufgeführt. Die Sache der Erbauung eines Kunsttempels in Bayreuth wurde eifrig betrieben. Die Fehden

pro und contra Wagner nahmen kein Ende. Der Zukunftsmusikstreit loderte in hellen Flammen. In Prag hatte sich auch schon eine Gemeinde von Verehrern des deutschen Reformators gebildet, welche seinen Ideen Eingang zu verschaffen suchte und, wo es galt, den conservativen Anhängern der alten Formen, welche diese neuerungssüchtigen Leute vor allem wegen ihrer unnationalen Gesinnung verdächtigten und verketzerten, zuleibe rückte. Die hervorragendste Rolle spielte in dieser Bewegung der Musikästhetiker Ottokar Hostinský (geboren 1847 in Martinoves, zur Zeit noch Professor der Musikästhetik an der Prager čechischen Universität). Seine überaus zahlreichen Aufsätze, welche über dieses Thema an Stelle unklarer Begriffe Licht bringen sollten, legte er in den im Jahre 1869 gegründeten „Hudební Listy" (Musikzeitung) nieder. Der theoretische Streit begann die weitesten Kreise zu interessieren, die Gegensätze wurden immer schärfer, zähes Festhalten an einmal gefasstem Vorurtheilen machte eine Überbrückung der Kluft, welche sich zwischen den streitenden Parteien aufgethan hatte, immer schwerer möglich.

Es ist ein Beweis, wie sehr Smetana das Schicksal des „Dalibor" am Herzen lag, dass er im December des Jahres 1870 dieses sein Lieblingswerk zur Benefizvorstellung wählte. Wirklich schien dieser Versuch, der Oper das verdiente Verständnis zu verschaffen, glücken zu wollen, denn sie erwarb dem Meister im Laufe von fünf darauffolgenden Reprisen zahlreiche neue begeisterte Verehrer, konnte sich jedoch bei dem damals herrschenden Kunstgeschmack des großen Publicums nicht auf dem Repertoire behaupten.[1]) Von der conservativen Kritik wurde „Dalibor" als ein ganz unnationales, vollständig im Schlepptau der Wagner'schen Principien gearbeitetes Werk verschrien — als Ultima Thule des Wagner'schen Musikdramas. Auf Seite der Anhänger Smetanas hatte dies eine umso festere Consolodierung der „Partei" zur Folge, die sich schließlich

[1]) Der damalige Referent der „Hudební Listy" schreibt (allerdings von seinem Standpunkte als Wagnerianer) anläſslich der Besprechung der Oper: „Wenn wir mehrere solcher Gesangskräfte hätten wie Frau Blažek (die damalige Milada) und Benewitz-Mikovà, wenn nicht bei unseren Sängern die bisherige Gesangsmethode der Italiener die herrschende wäre, ungenügende Declamation und häufig primitives schauspielerisches Können, wenn auch das Publicum nicht genährt wäre mit der ungesunden und unvernünftigen Kost operistischer Spielereien und Unsinne — dann wäre es Smetana seinem Genius schuldig, vollständig den Weg der Wahrheit zu betreten und sich offen und allein ohne alle Rücksichten zu den Principien Wagners zu bekennen. Freilich wenn. —"

unter dem Titel der Oper als Devise vereinigte und, als die Musikzeitung „Hudební Listy" in die Hände der Gegner übergieng (1873; Redaction des Componisten J. R. Rozkošný, später des Gesangslehrers und Liedercomponisten Franz Pivoda), ein eigenes Organ „Dalibor" zur Vertretung ihrer „Gesinnung" gründete.

Was nun folgt, ist eine traurige Periode in der Lebensgeschichte Smetanas und ein trauriger Gährungsprocess in der Musikgeschichte Böhmens. Wie zwei Heerlager standen einander die feindlichen Parteien gegenüber. Die Vertheidiger der nationalen, slavischen Musik gegen das Eindringen und Überhandnehmen der Fremdherrschaft alles dessen, was irgend im Geruche Wagner'scher Reformbestrebungen stand, auf der einen Seite — die verketzerten Irrlehrer, welche durch Wort und That die Anwendung der von dem deutschen Reformator aufgestellten Principien in nationalem Sinne für möglich und geeignet hielten, der böhmischen Oper im modernen Kunstleben eine Zukunft zu verschaffen, auf der anderen Seite, unter ihnen Smetana, der erste Kapellmeister der böhmischen Bühne, der am ehesten veranlagt war, den Theorien seiner Partei durch seine Compositionen praktische Geltung zu verschaffen, sich aber an den Polemiken selbst nicht betheiligte.

Der Hauptvorwurf, den die Gegner Smetanas ihm machten, war der, dass er in dem fremden, nur dem deutschen reflectierenden Geiste zugesicht stehenden Declamationsstil Wagners sein Vorbild suche, während es Aufgabe eines slavischen Componisten sei, den Schatz des einheimischen Volksliedes zur Composition zu verwerten, aus diesem kostbaren Erz das gediegene Metall zu gewinnen, und wie ihre Phrasen sonst noch lauteten.

Folgerichtig hätten die Anhänger dieser Seligmachungstheorie der böhmischen Musik die Oper als ein in der böhmischen (scil. nationalen) Kunst unmögliches oder nicht in sie hineinpassendes Genre verwerfen müssen, und das hieße jeglicher Entwicklung der böhmischen Oper im vorhinein die Adern unterbinden. Das haben sie denn auch in Bezug auf die ernste Oper wirklich gethan, da sie neben Opern wie die „Verkaufte Braut", Blodeks „V studni" (Im Brunnen) u. a., also Werken leichteren Genres, zu denen zur Noth das Volkslied hinreichen konnte, nur volksthümlichen Opern primitivsten Inhaltes (Hřímalýs „Zakletý princ" [Der verwunschene Prinz], Rozkošnýs „Svatojánské proudy" [St. Johannes-Stromschnellen] &c.) eine Existenzberechtigung in der nationalen Kunst zusprachen. Da nun ein hochdramatischer Stoff wie der Conflict im „Dalibor" keinen denkenden

Componisten zu einer Compositionsweise mit Anlehnung an das schlichte Volkslied anregen konnte, musste ihnen nothwendig Smetanas „Dalibor" unnational und fremd erscheinen. Dass aber der Componist einer tragischen Oper, wenn er auch ein oder das andere Motiv aus dem Born der Volksweise schöpft, dasselbe durch seine Kunst (thematische Arbeit, Polyphonie) in complicierte Erscheinungsformen umgestalten muss, ist diesen Herren entgangen, weil sie aus dem Begriffe des Nationalen starrköpfig das Künstlerische ausschieden, die nationale Oper auf ein bestimmtes Genre in ihrer Entwicklung einschränken wollten.

Zieht man hierzu noch die im Eingange der Besprechung der „Dalibor"-Musik citierte Ansicht Hartmanns, mit ihm der jetzigen deutschen Kritik, wonach Smetana geradezu in Gegensatz zu Richard Wagner gestellt und seine Werke als ein Remedium sanans gegen das Überhandnehmen der Reflexion, des vernunftmäßigen, philosophischen Elementes auf Kosten der rein musikalischen Schönheit im modernen Musikdrama empfohlen werden, in Betracht, so kann das Urtheil über jene Partei nur ein verdammendes sein. —

Blicken wir auf die Thätigkeit Smetanas in dieser Periode zurück, so sind von Vocalcompositionen anzuführen der Männerchor „Rolnická" (Bauernlied) aus dem Jahre 1868, Text von F. Trnobranský, die Cantate für gemischten Chor „Česká píseň" (Böhmisches Lied), Text von Jan z Hvězdy (Johann Heinrich Mareck), ursprünglich (1868) mit Pianoforte- und Harmoniumbegleitung, später (1878) mit Orchesterbegleitung versehen, und ein „Festchor" für Männerstimmen, Text von E. Züngel, 1870 componiert, hingegen von Orchestercompositionen die „Festouverture in C-Dur", 1868 componiert und bei der Erstaufführung des „Dalibor" zum erstenmale gespielt, was auch von der Orchesterpièce „Libušin soud" (Libušas Gericht), die Smetana zu einem bei jener Festvorstellung dargestellten lebenden Bilde geschrieben hatte, gilt. Der Schwerpunkt seines Schaffens lag aber in einer großen musikdramatischen Composition.

„Libuša".

Wagner war Revolutionär. Je größer die Hindernisse waren, die sich ihm auf seinem Wege nach dem hohen Ziele, das er sich mit dem unbändigen Ehrgeiz eines Genies gesetzt hatte und mit der Zähigkeit eines Deutschen verfolgte, entgegenthürmten, desto mehr wuchs seine

gigantische Kraft, sie zu überwinden. Smetanas Charakter ist viel bescheidener, wie seine Thätigkeit eine viel ruhigere ist, galt es ihm ja nicht, zu zerstören und zu zertrümmern, um an Stelle des in Schutt geworfenen Gebäudes den hehren Tempel eigener Kunst zu errichten, sondern nur aus den spärlichen Werksteinen, die da wirr umherlagen, seinem Volke den Bau einer heimischen Kunst von Grund auf emporzuführen. Er betheiligte sich an den wüthenden Polemiken gar nicht, ließ durch andere seinen Standpunkt theoretisch vertreten und arbeitete selbst im Stillen an seinem Werke. Streitsucht lag nicht in seiner Natur, im Gegentheile, die übergroße Empfindlichkeit, mit der er jeder Demüthigung begegnete, machte ihn scheu und schüchtern. Man könnte meinen, dass eine gewisse Energielosigkeit sich seines Geistes bemächtigt hatte, dass er es vorzog, sich passiv zu verhalten, wenn nicht sein unermüdliches Weiterwirken Beweis genug für das energische Festhalten an seinen Grundsätzen wäre. Wer mitten in diesem Kriege der Federn und Tintenfässer den Muth hatte, auf eine künftige bessere Zeit seine Hoffnung zu setzen, und, während draußen der Kampf tobte, in seiner Stube an der Verwirklichung seines musikdramatischen Ideals arbeiten konnte, ist keiner von denen, die sich durch ein paar Schreier gleich aus dem Felde schlagen lassen. Im Gegentheile, Smetana, dem für die „Verkaufte Braut" „Figaros Hochzeit" zum Vorbilde gedient hatte, der den „Dalibor" so componiert hatte, dass es darin „von Melodien in der alten Form wimmelte", wurde nun ein eingefleischter „Zukunftsmusiker". Während Wagner für das Gegenwärtigwerden seiner Musik unaufhörlich fieberhaft thätig war, schon dadurch, dass er von Beiträgen der Gebildeten aller Nationen eine für die Aufführung seiner Kunstwerke eigens geschaffene Kunstanstalt gründete, schrieb Smetana an der Partitur eines Werkes, dessen Aufführung kaum in absehbarer Ferne zu erwarten stand, schon weil es an einer geeigneten Kunststätte zu dessen Verkörperung fehlte, und weil es eine derartige Wandlung in der Gesinnung und im Geschmacke des Publicums voraussetzte, die noch schwerer denkbar war als die Herstellung einer auf der Höhe seiner Anforderungen stehenden Bühne. Smetana schrieb seine „Libuša" für ein Zukunftspublicum. Die Arbeit vollendete er im Jahre 1872. Die Ouverture (Partitur und vierhändiger Clavierauszug) erschien schon 1875 und wurde in Concerten gespielt. Sonst wurde der Einblick in die Partitur der Oper nur den vertrautesten Freunden des Componisten gestattet.

Das Libretto der „Festoper", von Wenzig ursprünglich deutsch verfasst und wie das des „Dalibor" von Erwin Spindler erst ins Böhmische übersetzt, hat den Zweck, eine ruhmreiche Episode aus der böhmischen Sage zu einem Festspiel, das zur Weihe von nationalen Feiertagen verwendet werden soll, zu gestalten. Schon die Wahl des Stoffes, in welchem die Eheschließung Libušas mit Přemysl, also die Begründung des Přemyslidengeschlechtes zur Darstellung gebracht wird, ist eine zu jenem Zwecke durchaus geeignete. Es ist dies ein poetisch so verlockender Stoff, dass schon mehrfache Bearbeitungen desselben seitens deutscher und čechischer Dichter versucht wurden, so in einem Drama von Grillparzer und einem von Josef V. Frič.

Das Festspiel zerfällt in drei Theile: Libušas Gericht, Libušas Vermählung und Libušas Prophezeiung.

Der erste Act enthält die Exposition, in welcher die Veranlassung des Entschlusses, sich zu vermählen, dargestellt wird. Libuša soll in einem zwischen den Brüdern Chrudoš und Šťáhlav entstandenen Zwist Richterin sein; ihr Urtheil wird aber von dem rauhen Chrudoš, der sich nicht von einem Weibe richten und beherrschen lassen will, mit verächtlichen Schmähungen zurückgewiesen.

Der zweite Act enthält in der ersten Scene die Aufhebung der Feindschaft zwischen den beiden Brüdern. Krasava, ein Mädchen am Hofe Libušas, hatte den Streit veranlasst, da sie, von Chrudoš, den sie liebte, verschmäht, zum Scheine seinem Bruder ihre Liebe schenkte. Chrudoš lässt sich bei dem Grabhügel seines Vaters von Krasava besänftigen und versöhnt sich mit ihr und seinem Bruder. Hiermit ist der eigentliche dramatische Conflict erledigt; es erübrigt nur noch, der beleidigten Fürstin Genugthuung für die ihr von Chrudoš angethane Beschimpfung zu verschaffen.

Der letzte Act bringt die Versöhnung Libušas mit Chrudoš, der Krasava zuliebe sein stolzes Haupt vor Přemysl beugt, und als Abschluss die Weissagung Libušas, welche in hellsehender Ekstase die glorreiche Zukunft des Volkes, die dem Zuschauer durch Tableaux näher gerückt wird, schaut.

*

Wenn etwas die Behauptung erhärten kann, dass der das Festhalten an bestimmten alten Formen aufgebende (noch immer nicht die Formlosigkeit proclamierende) Declamationsstil die Schönheit und Anmuth der Musik nicht aufzuheben braucht, ja mit ihr gar

nicht in Widerspruch treten will, dass ferner der Stil Wagners, wenn auch alle seine Principien angewandt werden, die Bethätigung einer vollen Individualität bei dem betreffenden Componisten, also auch der Nationalität der Musik nicht beeinträchtigt, so ist die Musik Smetanas zur „Libuša" der sprechendste Beweis hiefür. Dass jemand (in den Jahren 1871 und 1872) den Declamationsstil Wagners, das Ergebnis von dessen reformatorischer Thätigkeit, sich so voll und ganz zueigen machte und auf Basis desselben in seiner individuellen Weise ein Werk schuf, das sich dem Besten, was Wagner geleistet, würdig an die Seite stellen lässt — davon ist Smetanas „Libuša" das einzige Beispiel.

Mit dem Misserfolge des „Dalibor" und dem darauffolgenden Zukunftsmusikstreit war für Smetana die letzte Rücksicht gefallen. Er brauchte nun nicht mehr entgegen seiner besseren Überzeugung an den Geschmack des Publicums Concessionen zu machen, er brauchte nicht in jenem unglückseligen Dualismus zu schreiben, zu welchem ihn kleinliche Rücksichten gezwungen hatten, er konnte vollkommen das Ideal, das er im Herzen trug, verkörpern. Die Musik zur „Libuša" ist demnach als seine eigenste, fortgeschrittenste Composition auf dem Gebiete des Musikdramas zu betrachten, als die Incarnation der Vorstellung Smetanas von einem böhmischen Musikdrama, allerdings von einem solchen, dessen festlicher Charakter das Aufwühlen der menschlichen Leidenschaften ausschließt. Darauf bezieht sich der noch im Jahre 1882 geäußerte Wunsch Smetanas, dass er dem böhmischen Theater noch zwei Opern (nach der „Teufelsmauer") hinterlassen möchte: eine komische, „in welcher die ganze Technik der Gesangskunst herrschen soll", und eine seriöse Oper, „im Verhältnisse zu welcher ‚Libuša' ein bloßer anfängerhafter Versuch wäre".

Wir wissen, dass Smetanas „Dalibor" zwischen den alten Formen und dem Declamationsstil schwankt. In letzterer Beziehung ist auch der „Dalibor" noch beiweitem nicht tadellos. Der Fortschritt betreffs der Richtigkeit der Declamation in der „Libuša" ist dem gegenüber ein überraschend großer. Dass Smetana, in dessen Glaubensbekenntnis die richtige Declamation einer der ersten Artikel sein musste, nach langem Umhertappen den richtigen Weg zur Erreichung des Zieles fand, ist nicht zum wenigsten das Verdienst der böhmischen Schriftstellerin Eliška Krásnohorská. Diese Dame, mit welcher später Smetana eine innige Freundschaft schloss, welche sich bereits als Textdichterin versucht hatte, beleuchtete auch das Verhältnis

des Librettisten zum Componisten [1]) sowie die musikalische Declamation für die čechische Sprache, [2]) wobei sie die Fehlerhaftigkeit der Declamation so ziemlich allen damaligen Componisten (Smetana mitgerechnet) ausstellte und ihnen den richtigen Weg der Wortbetonung und Prosodie wies. Sie gab die praktische Anleitung zu dem, was Hostinský schon früher vom theoretischen Standpunkte als die Hauptsache betont hatte, zur richtigen Declamation. In dem Rhythmus des richtig gesprochenen (declamierten) Wortes liege schon ein Stück nationaler Musik, welche die Grundlage der (unendlichen) Melodie der (im Declamationsstil gehaltenen) Oper bilden soll.

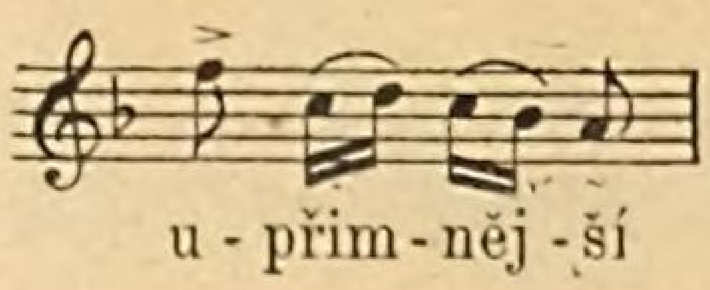
Das Charakteristische für die Sprache, das, was ihren Rhythmus bestimmt, ist Accent und Quantität; was den Rhythmus der čechischen Sprache vor allem von dem der deutschen unterscheidet, ist das Princip der Accentuierung jedes Wortes auf der ersten Silbe (Trochäus und Daktylus) ohne Rücksicht auf die Quantität, so dass z. B. Wörter, in denen auf eine kurze betonte Silbe eine oder zwei lange unbetonte Silben folgen, im Čechischen ebenso häufig sind als im Deutschen selten.

Der Rhythmus ist die Grundlage der Melodie. Die Begleitung muss die Eigenthümlichkeiten der Melodie unterstützen und heben (Figuration), welche dem Charakter der Figur entsprechend harmonisiert werden soll. Das ist der Weg, auf welchem Wagner zu seinem Declamationsstil gelangte, die Grundlage der Deutschheit seiner Werke; das ist der Weg, auf dem Smetana zu einem eigenen Stil sich emporarbeitete, weil er zum Ausgangspunkt den Rhythmus der Muttersprache wählte. [3]) Dass er dabei in Volksscenen, an idyllischen

[1]) Hudební Listy, 1870: Český básník a hudební drama (Der čechische Dichter und das Musikdrama).

[2]) Hudební Listy, 1871: O české deklamaci hudební (Von der musikalischen Declamation in der čechischen Sprache).

[3]) So ahmt Smetana, um bei dem oben angeführten Beispiel zu bleiben, die unbetonten, in der Aussprache lang gedehnten letzten Silben musikalisch dadurch nach, dass er sie im Recitativ mit zwei miteinander verbundenen Tönen versieht, welche je nach Bedarf melodisch steigen oder fallen. So ist z. B. das viersilbige Wort „upřímnější" auf der ersten Silbe betont, gibt also folgendes prosodisches Schema: ú-přím-něj-ší. Wir finden es im „Kuss" in der Spottpolka folgendermaßen musikalisch verwertet:



Stellen ꝛc. das Volkslied zum Muster wählte, kann nur dazu beitragen, der Musik ein echt nationales Gepräge zu geben; dieses aber durchaus für die einzige Grundlage der Composition zu erklären, ist ein höchst beschränkter Standpunkt.

Um aus dem, was ihm Handlung und Situation, was ihm die Worte der declamierenden Personen bieten, ein dramatisch wirksames Ganzes zu machen, muss der Componist sich bemühen, immer richtig zu charakterisieren (vor allem durch das Leitmotiv) und das, was ihm aus dem Quell seiner originalen Invention sich bietet, zu möglichster Eindringlichkeit (durch reiche, effectvolle Instrumentierung, Anwendung aller Mittel der modernen Polyphonie) zu steigern.

Dieser Gedankengang, in dem alle charakteristischen Merkmale der Musik Smetanas summarisch angedeutet sind, führte zu einem Werke wie „Libuša", dem Urbild eines čechischen Musikdramas.

„Libuša" beginnt mit einem Vorspiel (Prélude), das die Hauptmotive der ganzen Oper zusammenstellt und jene Feierstimmung, mit der man das Festspiel anhören soll, vorbereitet. Das erste Motiv, etwa die richterliche Würde Libušas darstellend, ist schon aus feierlichen Fanfarenklängen gebildet[1]) und zeigt, wie viel Smetana von Wagner in der Behandlung der Blechinstrumente gelernt hat. Dann folgt das ruhige, sanfte Motiv Libušas, das sie als Weib charakterisiert, schmiegsam und veränderlich. Das dritte Motiv ist der Ausdruck des herrlichen, männlichen Charakters Přemysls und feiert in dem Vorspiel seine Vermählung mit dem Motiv Libušas.

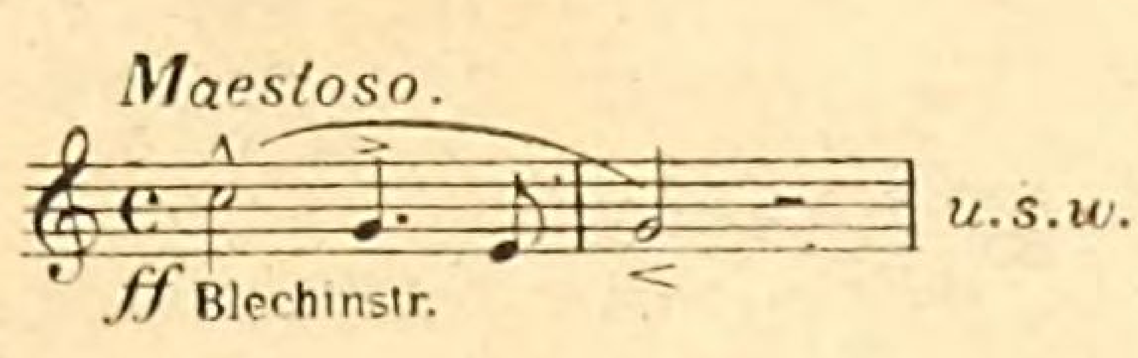
In der Oper selbst erscheint noch das rauhe Motiv des widerspenstigen Chrudoš, das Motiv des Šťáhlav, welches diesen als einen milderen, nachgiebigen Charakter bezeichnet, im ersten Act; das Liebesmotiv des Chrudoš, in allen möglichen Veränderungen sich wiederholend, leidenschaftlich und unstet, das ernste, strenge Motiv, welches an den Grabhügel des Vaters mahnt, im zweiten Act, dessen zweite

---

Sehr häufig findet sich folgende musikalische Zerdehnung der letzten Silbe:



(Aus der „Teufelsmauer".)

1) 

Scene ganz besonders als eine herrliche Idylle voll musikalischer Schönheiten, in der das Landleben Přemysls geschildert wird, hervorragt. Sein herrliches Motiv, das ihn als Helden, sein Liebesmotiv, das ihn als liebenden Mann charakterisiert, die Tonmalerei, durch welche die Schönheit der ihn umgebenden Natur (Gesang an die Linden) anschaulich gemacht wird, sind die Vorboten der prächtigen Symphonien Smetanas. Nun erschallt Pferdegetrappel: Libušas Botschaft verkündet dem schlichten Edelmann die Berufung auf den Herzogsstuhl, darauf sein tiefinniger Abschied von Haus und Hof; den Abschluss bildet der mächtige Jubelchor des Volkes, von dem jeder Takt den Componisten der „Verkauften Braut" verräth.

Im Vorspiel zum dritten Act und in dem Ensemble, mit welchem derselbe eingeleitet wird, schildert die Musik die Feierstimmung des Hochzeitstages.

Den Schluss bildet die Überwindung des störrischen Chrudoš durch die Überredungskunst seiner geliebten Krasava, worauf der Einzug und die Begrüßung Přemysls auf dem Vyšehrad erfolgt. Die Freude über die glückliche Beilegung des Streites mit Chrudoš, der nach kurzem Widerstand (sein wildes Motiv, das früher in den Posaunen ertönte, erscheint nun gedämpft in den Streichinstrumenten und wird nach und nach von dem siegenden Motiv der Macht Libušas überragt) sein Haupt vor dem Herrscherpaar beugt, der allgemeine Jubel des Volkes über die glanzvolle Vereinigung finden in dem großen Ensemble („Skončen je svár" = Geendigt ist der Zwist) gewaltigen Ausdruck. Das Festspiel endet mit dem prophetischen Ausblick Libušas in die Zukunft der čechischen Nation, während der Zuschauer lebende Bilder aus der Vergangenheit an sich vorüberziehen sieht.

Smetanas Taubheit.

Im Laufe der bisherigen Darstellung wurde auch gelegentlich auf Smetanas Thätigkeit im öffentlichen Leben Prags, vor allem in musikalischen Vereinen hingewiesen, so auf seine Chormeisterschaft im Gesangsverein „Hlahol", seine verdienstliche Thätigkeit im Kunstverein „Umělecká Beseda", sein Mitwirken in Kammermusikconcerten 2c.

Im Jahre 1869 machte er sich um die Gründung einer dramatischen Schule für das böhmische Theater hochverdient. 1873 wurde

ihm die Leitung der neugegründeten Opernschule der böhmischen Bühne anvertraut. In demselben Jahre betheiligte er sich an der Gründung der Gesellschaft „Philharmonie", deren Concerte er abwechselnd mit Slanský, dem damaligen ersten Kapellmeister des Prager deutschen Theaters, dirigierte (1869 bis 1874).

Seine Thätigkeit als erster Kapellmeister der böhmischen Bühne, deren artistischer Leiter er war, konnte seinen Gegnern in musikalischen Dingen auf die Dauer nicht angenehm sein. Er selbst gab oft durch die Hartnäckigkeit, mit der er in Kunstsachen auf der Durchführung seines Willens beharrte, Anlass zu Streitigkeiten und Krisen, die nur mit Mühe zugunsten seiner Stellung beigelegt wurden. Alle Misszustände und Fehler, welche dem Institute anhafteten, wurden dem artistischen Leiter und ersten Kapellmeister, dessen Sympathien für den fremden Wagnerianismus ja bekannt waren, zum Vorwurf gemacht.

So kam auch eine Zeit, wo man in Prag Unterschriften für Adressen sammelte, in welchen die Theaterleitung um „sofortige Beseitigung des unfähigen Kapellmeisters Smetana" ersucht wurde. Diesen Bestrebungen kam ein schreckliches Unglück zuhilfe, das den fünfzigjährigen Mann traf.

Seine schwächliche Constitution einerseits, seine feine Empfindlichkeit andererseits brachten eine hochgradige Nervosität mit sich, die zu der bedauerlichen Katastrophe in seinem Leben führte. Seit frühester Jugend mit unermüdlichem Fleiß und pedantischer Sorgfalt, wie seine mit musterhafter Reinlichkeit, ohne Striche und deutlich geschriebenen Partituren beweisen, als Componist thätig, ausschließlich mit dem Studieren, Spielen und Dirigieren der schwierigsten Musikwerke beschäftigt, konnte er seinem schwachen Organismus nicht die nöthige Ruhe vergönnen. Sosehr er auch jeden Streit vermied, so wenig er gewillt war, sich die verdiente Anerkennung von den Zeitgenossen zu erbetteln, musste er doch die demüthigenden Angriffe gegen seine Kunstrichtung, gegen seine Werke, gegen seine Person umso schmerzlicher empfinden. In letzter Zeit war die Erregbarkeit seiner Nerven so groß, dass er die oft recht stürmischen Sitzungen des Theaterausschusses, sobald ein heftiges Wort fiel, sofort zu verlassen sich anschickte. Als er einst als Chormeister des „Hlahol" bei der Probe einen seiner Männerchöre dirigierte und ein Sänger infolge Anwandlung von Muthwillen die Töne einer Kindertrompete nachahmte, legte Smetana erbleichend — so erzählt V. V. Zelený —

den Taktstock weg und fragte mit beengter Stimme: „Um Gotteswillen, meine Herren, wer ist hier gegen mich? Was haben Sie gegen meine Composition?" Lange dauerte es, bevor ihn der Schuldige reuevoll flehend davon überzeugte, dass es sich nicht um eine Demonstration, sondern eine von muthwilliger Laune eingegebene Albernheit handle, und ihn veranlasste, vom beabsichtigten Weggehen abzustehen.

Dass er bei einer solchen Empfindlichkeit nicht verzagte und gerade in der schwersten Zeit an dem herrlichen Werk „Libuša", welches von der größten Hoffnungsfreudigkeit für die Zukunft seines Volkes durchweht ist, arbeiten konnte, ist eben ein Beweis seiner Energie in Kunstsachen, die ihn selbstbewusst, unbekümmert um das rohe Treiben um ihn her, den eigenen Weg gehen ließ.

Über die Entstehung seiner Ohrenkrankheit, welche sich auf eine gerade für den Componisten so unglückliche Weise aus der krankhaften Überreizung seiner Nerven entwickelte, gibt Smetana selbst in einem Briefe Aufschluss, den er im Jahre 1881 an den englischen Musiker J. Finch Thorne in Tasmanien in Erwiderung einer theilnehmenden Nachfrage über seinen Zustand gerichtet hatte:[1])

„Hochgeehrter Herr!

Ihre Theilnahme an meinem unseligen Zustand, welcher Sie in dem Schreiben vom 24. October 1881 Ausdruck gegeben haben, hat mich tief gerührt, und ich bin bereit, Ihnen Näheres über denselben mitzutheilen.

Vor sieben Jahren begann ich allmählich taub zu werden. Nach einem Halskatarrh, der mehrere Wochen dauerte, bemerkte ich im rechten Ohr ein leises Pfeifen, untertags nur zeitweilig, abends dagegen mehr und ganz kurz. Als die Halsschmerzen aufgehört hatten und ich wieder gesund war, stellte sich das Pfeifen von neuem und zwar intensiver ein und dauerte länger — wie die Ärzte sich ausdrücken: ein Gemisch von verschiedenartigen, wechselnden objectiven Tonempfindungen. Als sich im Sommer, im Juli, noch ein ziemlich unangenehmes Sausen und Pfeifen allabendlich hinzugesellte und zwar in den höchsten Tönen (As-Dur Sextaccord — vierfach gestrichene Octav) und sich täglich mit großer Intensität wiederholte,

---

[1]) Das deutsche Original dieses Briefes, welchen J. V. Sládek ins Englische übersetzte und an Thorne sandte, befindet sich im Besitz des Dichters J. V. Sládek, der es mir jedoch nicht zur Verfügung stellen konnte, so dass ich den Brief aus einer čechischen Veröffentlichung übersetzen musste.

gieng ich endlich zu einem Arzt, dem Professor Dr. Zoufal,[1]) auf die Klinik für Ohrenkrankheiten. Dr. Zoufal fand, daſs auch das linke Ohr in Mitleidenschaft gezogen sei, obwohl ich auf dem linken Ohr ohne Pfeifen und Sausen ganz gut hörte. Ich unterzog mich einer Cur mit Hilfe eines in die Nase eingeführten Katheters, wodurch Luft in das Innere des Ohres geleitet wurde. Unterdessen muſste ich meine Thätigkeit als Kapellmeister auf das geringste Maß einschränken, denn es gab Tage, an welchen mir alle Stimmen und alle Octaven falsch und wirr durcheinander klangen. Im October verlor ich das Gehör auf dem rechten Ohr vollständig. Auf dem linken Ohr jedoch, welches zwar auch schon krank war, aber mich doch deutlich und vernehmlich hören ließ, verlor ich das Gehör am 20. October desselben Jahres 1874 früh morgens plötzlich mit einemmale. Tagszuvor hatte mich eine Oper so unterhalten und gefreut, daſs ich, nachdem ich vom fünften Act nach Hause zurückgekehrt war, fast noch ein Stündchen lang am Clavier phantasierte. — Am nächsten Morgen war ich auf dem linken und rechten Ohr vollständig taub und bin es bis heute noch. Das ist die Entstehung der Taubheit.

Jetzt die Frage: Was ist die Ursache? — Bis heute ist die Ursache unbekannt, denn alle Mittel, die man mit Rücksicht auf die verschiedensten möglichen Ursachen anwandte, nützten nichts, noch verringerten sie das Übel, noch offenbarten sie die Ursache desselben. Ich zog die berühmtesten Ärzte Deutschlands und Österreichs zurathe und unterzog mich allen möglichen Heilproceduren. Endlich wurde es als unheilbare Lähmung der Gehörnerven erklärt. Ich war, als ich taub wurde, 50 Jahre alt, nun bin ich schon 7 Jahre taub.

Das heftige Sausen und Brausen im Kopf, als stände ich unter einem großen Wasserfall, blieb bis heute und dauert Tag und Nacht ohne Unterbrechung, stärker, wenn der Geist thätig ist, schwächer bei ruhiger Gemüthsstimmung, fort. Beim Componieren wird das Sausen heftiger. Ich höre absolut nichts, nicht einmal meine eigene Stimme. Schneidende, schrille Töne, wie z. B. das Schreien eines Kindes, das Bellen eines Hündchens, oder wenn ein Gegenstand auf die Erde geworfen wird, höre ich als hohes Pfeifen ganz gut, kann jedoch nicht unterscheiden, was der Klang bedeutet, und wovon er herrührt?! Das alles wie auch Menschenstimmen höre ich, wenn Schallrohre und Kautschukröhren angewandt werden, bloß mit dem linken Ohr, aber

[1]) In Prag.

unterscheiden kann ich nichts. Sprechen kann man mit mir nicht. Mein eigenes Clavierspiel höre ich ideal, nicht in Wirklichkeit. Das Spiel anderer zu hören, mag es auch ein ganzes Orchester in der Oper oder im Concert sein, ist jetzt für mein Ohr etwas Unmögliches! Nur einen heftigen Aufschrei einer Kinder- oder Weiberstimme in unmittelbarer Nähe nimmt mein linkes Ohr wahr, erkennt aber nicht, was es war. Das rechte Ohr ist für mich ganz todt!

Ich glaube nicht, dass eine Besserung möglich wäre; denkbar wäre sie beim linken Ohr, welches, wie ich schon geschildert habe, mehrere Monate später und über Nacht taub ward. Schmerzen im Ohr habe ich nicht; das Trommelfell ist gesund und elastisch. Alle Ärzte stimmen darin überein, dass meine Krankheit keine der bekannten Ohrenkrankheiten ist, sondern etwas anderes, vielleicht eine Lähmung des Nervs und des Labyrinthes.

Und so bin ich allerdings fest entschlossen, mein trauriges Los bis zum letzten Augenblick männlich und ruhig zu ertragen.

Noch einmal vielen und herzlichen Dank für Ihre Theilnahme! Mit dem Ausdruck meiner Achtung und Wertschätzung

Ihr ganz ergebener

Friedrich Smetana.

Jabkenitz bei Loučeň, 11. December 1881."

„Die beiden Witwen."

In die Zeit seiner beginnenden Nervenkrankheit, noch bevor dieselbe in ein für den Componisten so trauriges Stadium getreten war, fällt die Vollendung einer lieblichen, anmuthigen Schöpfung des Meisters, der Oper „Die beiden Witwen" (1873 bis 15. Jänner 1874).

Das Sujet des Textes zu dieser Oper ist einem französischen Lustspiel Mallefilles gleichen Titels entnommen. Die Bearbeitung desselben als Operntext unter Localisierung der Handlung rührt von Emanuel Züngel, welcher den Text der „Verkauften Braut" ins Deutsche übertragen hat, her.

Zwei Witwen treten auf, die eine, Agnes, sentimental angelegt, verschlossen, scheu; die andere, ihre Cousine Karoline, lebhaft, schalkhaft und espritvoll. Agnes wird von dem nachbarlichen Gutsherrn Podhajský gesehen und verehrt, auch er hat ihr Gefallen erregt, doch hütet sie sich, ihre

Cousine etwas davon merken zu lassen. Podhajský wildert auf dem Grund der Gutsbesitzerin Karoline und lässt sich mit Vergnügen von dem von ihr selbst hierzu beauftragten Heger Mumlal gefangen nehmen und den Damen vorführen. In übermüthiger Laune veranstaltet Karoline eine parodierende Gerichtssitzung, bei welcher der junge Herr Podhajský dazu verurtheilt wird, den jungen Damen auf dem Schlosse als Gefangener Gesellschaft zu leisten; sie zwingt Agnes, welche ihre Liebe der Cousine zu verheimlichen sucht und auch der Liebeserklärung Ladislavs (Podhajskýs) gegenüber sich ablehnend verhält, indem sie, mit Ladislav kokettierend, die Eifersucht der Agnes erregt und ihn in echt französischer Manier derart in ihre Netze verwickelt, dass auch er mit dem Geständnis seiner Liebe zu Agnes herausrücken muss, dazu, Farbe zu bekennen, und macht die beiden Leutchen zu einem glückstrahlenden Brautpaar.

Smetana hatte nach Vollendung der „Libuša" die Composition dieses Librettos mit Eifer in Angriff genommen. Die wachsende Popularität der „Verkauften Braut", welche auch von seinen Gegnern als Urbild einer böhmischen Oper anerkannt wurde, mochte ihn in der Meinung befestigt haben, dass, wenn auch das Publicum für Schöpfungen seriöser Art derzeit noch unreif und unempfänglich sei, seine Thätigkeit wenigstens im komischen Genre auch schon für die damalige Zeit etwas Ersprießliches hervorbringen könne. Daher bedeuten die „Beiden Witwen" einen Schritt weiter in einer anderen Richtung des Schaffens Smetanas, als in welcher es sich mit „Dalibor" und „Libuša" bewegt hatte, eine Fortsetzung der Linie, welche, von der „Verkauften Braut" ausgehend, die Opern „Die beiden Witwen", „Der Kuss", „Das Geheimnis" miteinander verbindet und mit der „Teufelsmauer" endigt.

Wenn nun auch die „Dvě vdovy" als komische Oper an die „Verkaufte Braut" anschließen, so war Smetana nicht der Mann dazu, die Wünsche jener, die eine zweite „Prodaná nevěsta" von ihm erwarteten und forderten, auf eine solche Weise zu erfüllen, dass dadurch der freien Entwicklung seiner Individualität die Flügel gestutzt werden könnten, mit einem Wort, dass er sich selber nachahmen würde. Daran musste ihn schon sein fortschrittlicher musikalischer Standpunkt, auf den er sich seiner Überzeugung nach, wenn auch nicht mit solcher Strenge wie ernsten Stoffen gegenüber, auch der komischen Oper gegenüber stellte, und die Beschaffenheit des Librettos selbst hindern.

Der Text heischt aber die Form der französischen Conversationsoper Aubers: Arien, Duette &c., unterbrochen vom gesprochenen

Dialog. Die Wahl des gesprochenen Dialoges bei einer so modernen Auffassung der Oper, wie sie Smetana besaß, nach einem solchen Werke wie „Libuša“ zeigt eine merkwürdige Resignation und Nachgiebigkeit dem Publicum gegenüber, die sich übrigens daraus erklärt, dass Smetana, von dem seit dem „Dalibor“ (1868) auf der čechischen Bühne nichts Neues mehr zu sehen war, doch den Leuten eine Bereicherung des heimischen Repertoires bieten wollte und wie schon bei der „Verkauften Braut“, auf ein an lyrischen Stellen wenig reiches Libretto angewiesen, es vorzog, die unlyrischen Stellen lieber sprechen zu lassen als etwas Unmusikalisches zu componieren.

Dieser Anschauung widerspricht auch die nachträgliche Ersetzung des Dialoges durch das Recitativ nicht, weil dieses nur ein Nothbehelf war, das in neueren Opern schon ungebräuchliche, noch dazu durch die mangelhafte Vortragskunst so vieler Sänger verhasst gewordene Sprechen in der Oper zu vermeiden, ohne dass es Smetana je eingefallen wäre, die Einfügung des Recitatives als Composition oder gar Stil zu betrachten.

Die Kunst Smetanas hatte Gelegenheit, bei der Wahl eines solchen Stoffes sich von einer neuen Seite zu bewähren, denn dass die Conversationsscenen in den „Beiden Witwen“ nicht im volksthümlich-schlichten Ton gehalten, nicht national gefärbt werden konnten, ist selbstverständlich. Nur Mumlal, der biedere, kerngesunde Heger, konnte etwas von den Farben, mit denen die rothbackigen Bewohner des Dorfes, in welchem Mařenka verkauft wurde, gemalt worden, vertragen. Vollends kommt das volksthümliche Element in den Chören des Landvolkes und der Tanzmusik zu dem in die Oper eingefügten Erntefest auf dem Gute Karolinens zum Durchbruch wieder eine Concession an den Geschmack des Publicums.

Die Musik der „Beiden Witwen“ ist eine Lustspielmusik voll Pikanterie, technischer Feinheit, Anmuth und Eleganz unter Anwendung der modernen Polyphonie. Sie erinnert überhaupt in Rhythmik und Melodik (z. B. die melodramatisch componierte Stelle, in welcher Podhajský den Inhalt seines Liebesbriefes Agnes mündlich berichtet) an das Lied Schumanns und Mendelssohns. Die große Arie der Agnes im zweiten Act schlägt aus dieser Art ins Hochdramatische, fast Tragische über. Von der Anwendung der Wagnerschen Principien kann nur in Details die Rede sein, soferne überhaupt eine solide musikalische Mache immer gleich dem Einfluss Wagners zuzuschreiben ist. Auffallend und schwer zu erklären ist ein

ziemlicher Rückschritt in der Declamation. Da eine nachträgliche durchgreifende Verbesserung der Declamation in der „Libuša", die schon im Jahre 1872, also vor den „Beiden Witwen" hat im Wesen bestehen müssen, denn doch durch nichts verbürgt ist,[1]) hat man anzunehmen, dass sich Smetana einer komischen Oper älteren Stils gegenüber nicht sonderlich bemühte, seine Principien durchaus anzuwenden (der schon erwähnte „liberalere Standpunkt"), wie mir überhaupt die „Beiden Witwen" trotz aller musikalischen Schönheiten, die sie über die Mittelmäßigkeit erheben, als eine ad captandam benevolentiam des Publicums vom Herrn Ersten Kapellmeister, der doch naturgemäß nicht alle Werke für die Schreibtischlade schreiben konnte, componierte Oper erscheinen.

Da sich ferner in dieser komischen Oper zwei Stilarten, die Compositionsweise der französischen Oper, auf die Basis moderner (deutscher) Melodik gestellt, mit dem volksthümlichen (Smetana-)Stil vereinigen, fehlt den „Beiden Witwen" jene individuelle Physiognomie, jene Einheit des Stiles, die wir am „Dalibor" zu rühmen Gelegenheit gefunden. Dennoch ist diese Oper in ihrem Genre ein treffliches Werk, das bei den Verehrern der Muse Mozarts gewiss Anklang finden wird, ohne dass sie die fremde, etwas derbe Art der „Verkauften Braut" mit in den Kauf nehmen müssen. —

Als die „Beiden Witwen" am 27. März 1874 noch unter persönlicher Leitung des Componisten zur Erstaufführung gelangten, gestaltete sich die Première zu einem Ehrenabend für Smetana, indem seine Verehrer ihrer ungeschminkten Freude darüber Ausdruck liehen, dass der Componist trotz seiner zunehmenden Kränklichkeit, trotz seiner infolge der öffentlich gegen ihn gerichteten Angriffe gesteigerten Erregbarkeit einen so frischen Sinn, einen so elastischen und humorvollen Geist sich bewahrt habe. Die Gegner Smetanas, soweit sie es überhaupt für nöthig hielten, die Oper kennen zu lernen und von ihr Notiz zu nehmen, wussten so vieles an dem neuen Werk auszusetzen, dass selbst ein gebildeteres und der Mehrzahl nach dem Componisten gewogeneres Publicum, als das damalige war, sich zu Ungunsten seines Werkes hätte von der Kritik beeinflussen lassen. Und schließlich, wo aller Tadel nicht mehr hingereicht hätte, den Componisten zutode zu hetzen — der Vorwurf, dass auch diese Oper vom fremden Wagner-

[1]) Die in einem Briefe an Srb 1882 erwähnten Correcturen im bereits gedruckten Clavierauszug sind bloß zufällige, nicht umfassende Verbesserungen einiger „alberner" Stellen.

thum durchtränkt sei, genügte, die erwachende Sympathie für das Werk im Keime zu ersticken. Die Oper behauptete sich nicht auf dem Repertoire (1874 und 1875 bringen sieben Aufführungen im ganzen).

Im Jahre 1877 unterzog Smetana die „Beiden Witwen" zugleich mit dem Textdichter einer Bearbeitung. Er ersetzte die Prosa durch das Recitativ, schrieb zum zweiten Act ein neues Finale, für den zweiten Act ein Lied Ladislavs und ein Terzett Mumlals, Toniks und Lidunkas, welche beiden letzteren als ein in den Rahmen des Erntefestes eingesetztes ländliches Liebespaar (in dessen Adern das Blut Mařenkas und Jeniks rollt) neu hinzugefügt wurden. In dieser dem böhmischen Publicum noch mundgerechter gemachten Gestalt wurde die Oper im Jahre 1878 siebenmal aufgeführt.

Im Jahre 1881 wurde die Oper vom Director Pollini für das Hamburger Theater erworben und in der Textübersetzung von Roderich Fels daselbst zur Aufführung gebracht (28. December 1881). Die Handlung ist wieder nach Frankreich zurückversetzt worden.[1])

[1]) Smetana, der schon einigemal vergeblich den Versuch gemacht hatte, mit deutschen Verlegern anzuknüpfen, um seinen Werken die verdiente Verbreitung im Ausland zu verschaffen, war auch mit dem Hamburger Verleger Pohle und dem Theaterdirector Pollini in Verhandlungen getreten. Pollini zahlte ihm 1000 fl. für die „Beiden Witwen" (weitere 1000 fl. waren für den Fall der sechsten Aufführung als fällig vereinbart), ein für die böhmischen Verhältnisse glänzendes Honorar, denn vom heimatlichen Theater hatte er für seine Opernwerke folgende Bezüge:

Die beiden ersten Vorstellungen der „Brandenburger" waren gratis, die dritte seine Benefizvorstellung, von den weiteren erhielt er 10% Tantième vom Bruttoertrag.

Die „Prodaná nevěsta" wurde für ein Fixum von 50 fl. jedesmal verkauft.

„Dalibor" trug ihm 87 und 140 fl. für die Generalprobe und Première ein. Die dritte Aufführung war sein Benefiz. Für die „Beiden Witwen" erhielt er 239 fl. für die erste Vorstellung, dann Tantièmen.

Für das „Geheimnis" erhielt er nach der ersten Vorstellung 160 fl., nach der zweiten 23 fl., nach der dritten als Benefizvorstellung 451 fl. (Brief an Srb vom 13 Juni 1882.)

Die Provinzbühnen zahlten für das Aufführungsrecht auf drei Jahre und zwar für die „Verkaufte Braut" 130 fl. oder 10%ige Tantièmen, für die „Beiden Witwen" 100 fl., für die „Hubička" 150 fl., für das „Geheimnis" 250 fl., von welcher Forderung Smetana sogar bis auf 170 fl. herabgieng, ohne sie zu erzielen.

Der Herausgabe der Clavierauszüge aus Smetanas Opern mussten sich der Verein „Hudební matice" und die „Umělecká Beseda" annehmen; heute noch fehlt ein solcher der „Teufelsmauer".

Für die Claviercompositionen ‚Rêves" verlangte Smetana 20 fl. pro Stück, und doch blieben sie beim Verleger bis 1879 ungedruckt liegen.

Eine im Jahre 1893 von V. J. Novotný vorgenommene Umarbeitung des Textes, durch welche auch die Reihenfolge der Scenen berührt wird, hatte, so pietätlos gegen das Original sie war, eine Rehabilitation dieser Oper auf dem böhmischen Nationaltheater zur Folge, so dass sie Repertoirestück desselben geworden ist.

Der Symphoniencyklus „Mein Vaterland".

Die Folge der eingetretenen vollständigen Taubheit Smetanas war, dass er im Jahre 1874 seine Thätigkeit als Dirigent aufgeben musste. Der Smetana seit jeher verhasste Kapellmeister Mayer wurde nun wieder Director des Theaters. 1875 wurde Smetanas Nachfolger am Dirigentenpulte der Componist Zdenko Fibich. Um sich die nöthigen Mittel zur Consultierung berühmter ausländischer Specialisten zu verschaffen,[1]) gab Smetana ein Concert am 4. April 1875, in dessen Programm zwei Symphonien des Meisters, „Vyšehrad" und „Vltava", hervorragten. „Vyšehrad" war schon vorher (im

[1]) Der immer gefällige und hilfsbereite Liszt, dem so viele Componisten das Hervorziehen aus ihrem beschränkten Kreis an das Tageslicht der musikalisch gebildeten Welt wie auch materielle Förderung zu danken haben (Richard Wagner, Robert Franz 1879), machte sich, als er die Nachricht von dem Unglück Smetanas vernommen, sofort anheischig, in Prag ein Concert zugunsten Smetanas zu veranstalten. Dessen vor der Rückkehr aus Gothenburg so reger Verkehr mit Liszt hatte naturgemäß durch das Ansässigwerden Smetanas in Prag Einbuße erlitten. Smetana benützte zwar seinen Urlaub während seiner Thätigkeit als Kapellmeister an der böhmischen Bühne immer dazu, eine kleine Reise zu machen, um namentlich die hervorragendsten Opernwerke der damaligen Zeit aus eigener Anschauung kennen zu lernen. So finden wir ihn im Jahre 1868, da ihn Wagners Musikdramen im höchsten Maße interessierten, in München bei der Aufführung der „Meistersinger". Im Sommer des Jahres 1870 reiste er ebendahin, um den Aufführungen des „Rheingold" und der „Walküre" — letztere entzückte ihn besonders und erfüllte ihn mit unbegrenzter Bewunderung für den großen Reformator — beizuwohnen, wo er auch mit Liszt zusammentraf, der ihm seine zur hundertjährigen Jubiläumsfeier Beethovens zu Weimar componierte Cantate übergab. Im Jahre 1872 unternahm Smetana wiederum einen Ausflug nach München, um sich an den Schönheiten des „Tristan" zu erfreuen, der ihm das Ideal eines Musikdramas darstellte. So oft (oder eigentlich so selten) Liszt durch Prag reiste, unterließ er es nicht, Smetana zu besuchen; so hörte er bei seiner Durchreise durch Prag am 2. Mai 1871 die Ouverture zur „Verkauften Braut" im Theater an. Von denjenigen Tonkünstlern, die nach Prag kamen und von Liszt an Smetana gewiesen wurden, sind Robert Schumann und Hans v. Bülow hervorzuheben.

Jänner 1875) unter Leitung Ludwig Slanskýs im Concert der „Philharmonie" zugehör gebracht worden. Wir sehen, dass Smetana plötzlich auf dem Gebiete der Orchestercomposition zu schaffen beginnt, das er seit seiner Rückkehr aus Götaborg fast völlig vernachlässigt hatte.

Diese Wendung ist, weil sie mit dem Eintreten der Taubheit Smetanas zusammenfällt, mit ihr im Zusammenhang zu erklären, da er das Schaffen auf dem Gebiete der Vocalcomposition, wo das gehörte Wort, mit dem Klang vermählt, dem Componisten die Arbeit wesentlich erleichtert, auf die Zeit nach überstandener Krankheit hinausschob. Ferner mochte eine gewisse Entmuthigung sich seiner bemächtigt haben, da er auf das endgiltige Durchdringen seiner musikdramatischen Compositionen unter den Verhältnissen, wie sie damals lagen, nicht rechnen konnte. Die tausend Schwierigkeiten, welche der Operncomponist zu überwinden hat, die Mangelhaftigkeit und Poesielosigkeit eines Librettos, von dem so oft der Erfolg der besten Musik abhängig wird, die Zweifelhaftigkeit einer guten Darstellung des Opernwerkes im Sinne seiner Intentionen, die Abhängigkeit von der Laune und Empfänglichkeit eines Publicums, das ihn auf dem Gebiete der Oper für einen Verirrten und Verlorenen ansah: das alles sind Beschwerlichkeiten, von deren Berücksichtigung der Instrumentalcomponist im voraus enthoben ist. Bei einem so unermüdlich regen Schaffen, wie Smetana es seit Jahren betrieb, durfte er ferner die Symphoniendichtung als eine Erholungsarbeit bei seiner hereinbrechenden Krankheit betrachten.

Ein Gedanke jedoch drängt sich vor allem dem Biographen bei der Durchsicht der Schriften über diese Periode auf: der nämlich, dass Smetana mit diesen symphonischen Dichtungen beabsichtigt habe, sein Vaterland den Fremden in musikalischer, also internationaler, für alle Welt verständlicher Darstellung zu schildern und zu preisen.[1])

[1]) Man betrachte, abgesehen von dem gemeinsamen Titel des ganzen Cyklus „Mein Vaterland", von diesem Gesichtspunkte aus einen Brief Smetanas an den Verleger der Symphonien, in welchem er ein als Motto zur Symphonie „Vyšehrad" geschriebenes Gedichtlein tadelt:

„Meine Ansicht ist die, dass in diesem Gedicht der Moldaufluss in einer Weise apostrophiert und gefragt wird, dass er mehr in den Vordergrund tritt als der Vyšehrad. Was vom Vyšehrad in der Composition selbst in Tönen geschildert wird, davon wird in den Versen noch gar nicht gesprochen! Ich möchte mir wünschen, dass in dem Motto in kurzen Worten, aber so, dass auch der Fremde vom Vyšehrad eine vorläufige Vorstellung bekomme, z. B. von dem Sänger selbst die Rede wäre, der ganz gut in der Zeichnung (des Titel-

Dass er mit seinen musikdramatischen Schöpfungen einmal die Aufmerksamkeit der weitesten Kreise auf sich lenken, dass seine Opern den Weg über die Bühnen Deutschlands gehen könnten, der für die Werke seines verehrten Wagner noch nicht geebnet war, dass man dem Schaffen eines čechischen Componisten, der mühsam gegen die Blindheit seiner eigenen Connationalen den ungleichen Kampf des schwachen Individuums gegen die mächtige Menge führen musste, mit liebevoller Schätzung der nationalen Individualität Beachtung schenken und Bewunderung zollen könnte, hatte sich der bescheidene Smetana nicht träumen lassen. Wenn er nun seiner Kunst in die Fremde Eingang verschaffen wollte, so musste ihm dies auf dem Wege der Operncomposition wenigstens damals als ein Ding der Unmöglichkeit erscheinen. Wohl aber war die Form der Symphonie dazu geeignet, mittelst der zu jedem Herzen, mag es für welches Vaterland immer schlagen, unmittelbar sprechenden reinen Musik den fremden Hörer für das einzunehmen, was er ihm berichten wollte: dass auch er ein schönes, herrliches Vaterland habe, welches er über alles liebe, dass auch sein Volk eine an ruhmvollen Perioden reiche Geschichte habe. Diese Symphonien, zu einem mächtigen Ganzen architektonisch vereinigt, sollten ein Denkmal sein für die Größe seines Volkes.

Die Symphonien „Mein Vaterland" sind denn wirklich nicht bloß das vollkommenste musikalische Werk Smetanas, sondern auch seine größte nationale That. Während das Festspiel „Libuša" nur eine Feier der glorreichen Vergangenheit für Eingeweihte sein sollte, bestimmt, eine Festlichkeit gleichsam daheim bei der Nation zu einer würdigeren zu gestalten, ist der Symphoniencyklus „Mein Vaterland" ein Paradestück, das die Nachbarn und Fremden von dem Lobpreis Böhmens erfüllen soll.[1])

---

bildes) dargestellt ist und in meiner Composition mit festen Griffen in die Harfe gleichsam in Visionen zu berichten beginnt, was alles auf dem Vyšehrad sich zutragen konnte oder musste. So beginnt der Sänger z. B. von der Gründung des Vyšehrad in heidnischer Zeit, von möglichen Ereignissen als Gerichtssitzungen, Turnieren, Beilagern und anderen Festlichkeiten, von Kriegen und Kämpfen u. s. w. bis zum Verfall der Burg zu singen. Das alles in gedrängter Übersicht, aber doch so, dass jeder, selbst der Fremde, daraus entnehmen könnte, was uns der Vyšehrad ist, sohin was den Gegenstand der Composition bildet . . ." (1879).

[1]) Diese Darstellung enthält zugleich die Antwort auf die vorlängst aufgeworfene Räthselfrage (Dr. Schenker im „Neuen Wiener Tagblatt"), „weshalb

Der Symphoniencyklus „Má vlast'" (Mein Vaterland), vom Componisten der Stadt Prag gewidmet, besteht aus sechs symphonischen Dichtungen, von denen die ersten vier der Zeit der entstehenden und zum Ausbruch kommenden Ohrenkrankheit Smetanas entstammen, 1874 und 1875, während die beiden letzten und zwar „Tábor" im Jahre 1878 und „Blanik" im Jahre 1879 hinzucomponiert wurden.

Indem wir die Analyse der thematischen Durchführung einem musikalischen Fachblatt überlassen, wollen wir uns hier darauf be-

---

Smetana bei so hoher innerer Vollkommenheit und so schöner ‚Meisterbehaglichkeit' nicht auch das Selbstbewusstsein in sich kräftiger erzogen und so zur Reife gebracht, dass er die Grenzen seiner engen Heimat gesprengt und noch bei Lebzeiten den Weltruhm auf sich gehäuft hätte, der sein Grab doch heute krönt".

Dass Smetana mit der Überzeugung, durch seine musikdramatische Thätigkeit zum Weltruhm nicht gelangen zu können, Recht hatte, beweist der Zeitraum von zehn Jahren, welcher seit seinem Tode verflossen ist, innerhalb dessen ohne die Dazwischenkunft der Wiener Musik- und Theaterausstellung noch immer niemand eingefallen wäre, seinen Opern eine über seine enge Heimat hinausreichende Bedeutung zuzusprechen — Ludwig Hartmanns Aufforderungen hierzu verhallten wie die Stimme eines Rufenden in der Wüste — beweist jetzt nach dem Juni 1892 die Thatsache, dass an die Aufführung der besten seriösen Oper Smetanas, „Libuša", in deutscher Sprache niemand zu denken wagt. Wie bekannt, haben aber auch Schöpfungen von so kräftig erzogenem und zur Reife gebrachtem Selbstbewusstsein wie die Symphonien „Mein Vaterland" weder bei Lebzeiten noch nach dem Tode Smetanas dessen Weltruhm begründet, nach welchem wenigstens mit diesen Smetana ganz gewiss strebte. Es gibt eben auch andere Factoren als den reinen Kunstwert einer Leistung, von denen das Entstehen von Ruhm abhängt, und das Sichlossagen von der Nation, deren Dienst Smetana sein Können geweiht hatte, war nun einmal Smetanas Sache nicht. — —

Liszt schreibt am 5. Mai 1880 an Smetana aus Weimar:

„Hochgeehrter Freund!

Trotz der schweren Prüfung Ihres körperlichen Leidens bewahren Sie die geistige Hochbefriedigung, Bedeutsames in der Kunst und zu Ehren Böhmens geleistet zu haben. Der Name Friedrich Smetana bleibt in seinem Vaterland dauernd festgestellt — dies verbürgen unverkenntlich Ihre Werke. Man lese nur den symphonischen Cyklus ‚Vlast'' und das herrliche, glänzend-heroische Vorspiel zur ‚Libuša', deren Aufführungen in andern Städten als Prag sind wünschenswert. Viele hämische Gegnerschaft hemmt meinen ‚Einfluss' auf die Concertdirectionen allenthalben; indes werde ich nicht versäumen, einigen mir wohl gesinnten Dirigenten die Aufführung von Smetanas Werken besonders zu empfehlen."

Zuletzt ersucht Liszt um die Stimmen des Quartetts „Aus meinem Leben".

schränken, den Inhalt der einzelnen Dichtungen (ihr Programm) mit dürftigen Worten zu skizzieren.[1])

1. „Vyšehrad"[2]) (1874).[3])

Der Dichter hört beim Anblick des Vyšehrader Felsens im Geiste die Klänge der Leier des sagenhaften Sängers Lumír.[4]) Vor seinen Blicken erhebt sich der Vyšehrad im Glanze seiner glorreichen Vergangenheit wieder. Auf dieser Hochburg, wo der Thron der Herzoge und Könige aus dem Geschlecht der Přemysliden stand, versammelte sich die Ritterschar zu Ding- und Heerfahrt. Und die Feste dröhnte in ihren Gründen vom Tritt der einziehenden Krieger und ihrem Triumphgesang. Bald sieht der Dichter aber den Untergang der alten Glorie. Wilde Kämpfe wüthen, und die herrlichen Hallen des Königssitzes zerfallen in Schutt und Trümmer. Auch diese gewaltigen Stürme verstummen, der Vyšehrad steht öde und verlassen da, ein Bild vergangenen Ruhmes. Aus seinen Ruinen hallt klagend das Echo des längst verstummten Saitenspieles Lumírs nach.

2. „Vltava" (1874).[5])

Zwei Quellbächlein, das eine warm und lebhaft, das andere kühl und schwerfällig, vereinigen sich zum Moldaufluss. Immer mehr nimmt das Flüsschen auf seiner Wanderung durch Böhmen an Größe und Macht zu. Es schlingt sich die Moldau durch die tiefdunklen Bestände des Böhmerwaldes, aus denen das fröhliche Treiben der Jagd in den Tönen des Waldhornes hallt, durchfließt liebliche Auen, wo das Landvolk mit fröhlichen Weisen und in tanzendem Reigen ein Hochzeitsfest begeht. Nachts, wenn der bleiche Mond aufsteigt, schlingen die Nymphen den Reigen über der silberglänzenden Fläche ihrer Flut, während stumm
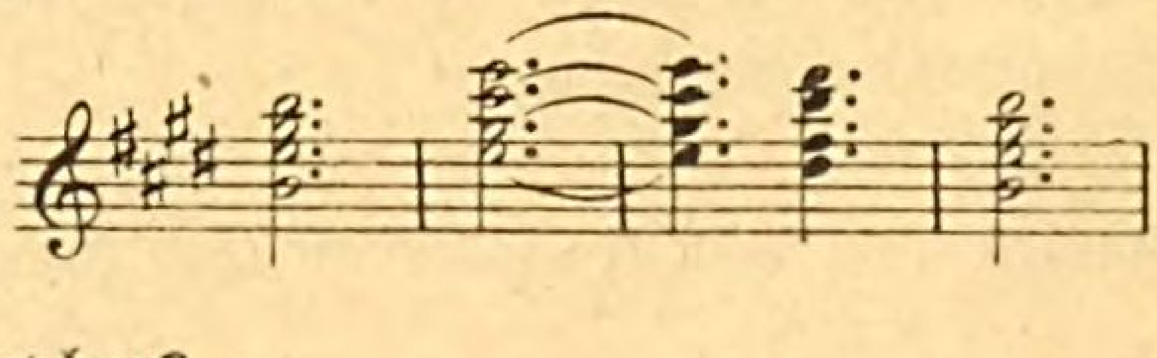
---

[1]) Nach dem von Smetana genehmigten, also authentischen Programm von V. V. Zelený.

[2]) = „Hochburg", der Name der berühmten alten Akropolis von Prag.

[3]) Am Ende der Partitur steht neben dem Datum der Vollendung die Anmerkung Smetanas: „Im Zustand des Ohrenleidens."

Das Vyšehradmotiv, zugleich das Hauptmotiv des ganzen Cyklus, sei hierher gesetzt:

Blasinstrumente:



[4]) Eine Art Orpheus.

[5]) Am Ende der Partitur steht die Bemerkung: „In vollständiger Taubheit."

und ernst alte Burgen von den Hängen herabsehen, versunken in die Erinnerung ihrer einstigen Größe. Eingeengt von Felsen und Bergen, stürzt schäumend die Moldau durchs enge Thal und bildet Schnellen und tückische Wirbel. Von den St. Johannes-Stromschnellen an ergießt sich der Strom in majestätischer Breite und strömt gegen Prag, wo ihm der altberühmte Vyšehrad vom Felsen herab entgegenwinkt. Von hier verliert er sich in seiner größten Macht dem Auge des Dichters in unabsehbare Ferne.

3. „Šárka" (1875).[1])

Wild wogt der Kampf der Jungfrauen, welche den Männern den Tod geschworen haben. Šárka, eine der Anführerinnen dieser Amazonen, ist unersättlich in ihrem Durst nach dem Blut der Männer. Fürchterlich ist der Racheschwur, den ihr verrathene Liebe eingegeben. Ctirad, ein gewaltiger Recke, zieht gegen die wilden Weiber zufeld. Er hört ein herzzerreißendes Jammern und findet Šárka an einen Baumstamm festgebunden, da sie sich von ihren im Hinterhalte liegenden Gefährtinnen listigerweise hatte fesseln lassen. Ctirad vermag die Augen von ihren Reizen nicht abzuwenden, immer mächtiger wächst in ihm die Sehnsucht nach ihrem Besitz — er befreit sie großmüthig aus ihrer hilflosen Lage. Fröhlich lagern sich die ahnungslosen Krieger beim süßen Meth um ihren Führer, der, von den Liebkosungen des Weibes berauscht, in Schlaf versinkt. Alle werden still und entschlummern. Die wachen sollen, wachen nicht mehr. Šárka löst sich aus der Umarmung des entschlafenen Helden und schleicht sich aus dem Kreise der Schläfer. Der langgezogene Klang (Corno, tiefes C) ihres Hornes kündet den Gefährtinnen, dass die Stunde der Rache gekommen. Wie ein wilder Sturm stürzen sie sich auf die schlafenden Männer. Ihr Blut färbt das Gras am Morgen statt Thau. Alle finden ihren Untergang, Ctirad stirbt zuletzt von dem Schwerte der blutgierigen Šárka.[2])

---

[1]) „Šárka" heißt ein Thal nördlich von Prag zwischen Podbaba und Liboc („zahme" und „wilde Šárka"). Es ist nach einer von den mythischen Amazonen benannt, deren Anführerin die auch von Karl Egon Ebert besungene Wlasta war. Wlasta, eine Freundin Libušas, soll nach dem Tode der letzteren einen Aufstand der Weiber erregt haben, wobei dem Vyšehrad gegenüber eine Feste, die „Mädchenburg" (Děvín, vgl. Magdeburg), erbaut wurde, die erst nach hartem Kampfe von den Männern erobert und geschleift ward.

[2]) Vgl. die poetische Bearbeitung dieser Mythe durch Jaroslav Vrchlický (Mythy, I.).

4. „Z českých luhů a hájů" (Aus böhmischen Fluren und Hainen; 1875).

Ein sonniger Sommertag voll Glanz und Duft. In den Jubel, der die Seele erfüllt, dringt der frische Nachhall der zufriedenen Stimmung, die über der ländlichen Idylle lagert. Aus dem Treiben der Menschen flüchten wir in einen stillen, schattigen Hain. Die Zweige der Bäume rauschen, durchweht von einem leisen Windhauch; der ganze Hain wiegt sich in dem immer stärker werdenden Rauschen, von dem der Jubel der zwitschernden und singenden Vögel getragen wird. In diesen Feiergesang der Natur hallt aus fernem Wald träumerisch der Klang der Hörner. Ein mächtiges Schwellen des Windes unterbricht die feierliche Ruhe und trägt die Klänge des fröhlichen Treibens der Menschen an unser Ohr. Bald sind wir mitten in dem festlichen Jubel eines den Lenz feiernden Volksfestes. — eine Apotheose des böhmischen Volksliedes.[1])

5. „Tábor" (1878).

„Die Ihr seid die Kämpfer Gottes!" sind die Anfangsworte des historischen Chorals der Taboriten, welche den Namen von der von ihnen gegründeten Stadt führten. Wie oft sind unter den erhebenden Klängen dieser Hymne die Kämpfer todesmuthig in den Kampf für ihren Glauben und ihre Freiheit gezogen![2])

6. „Blaník" (1879).[3])

---

[1]) Vgl. die von Zelený mitgetheilte Darlegung Smetanas:

„Der Eingang stellt den mächtigen Eindruck dar, der den Wanderer beim Eintreten in die Landschaft erfaßt; daher der mächtige Anfang mit den eindringlichen Accorden in G-Moll. Dann G-Dur, wie der Spaziergang eines naiven Dorfmädchens. Bei 3/4:  die Schönheit der Natur im Sommer zur Mittagszeit, wenn die Sonne im Zenith steht. Im Walde tiefer Schatten, nur hie und da dringt durch die Wipfel der Bäume ein Lichtstrahl. Die Phrase:  stellt das Zwitschern der Vögel dar, das in der weiteren Contrapunktik immer noch beibehalten wird, während darüber in den Hörnern das F-Dur-Motiv auftaucht. Es ist dies eine große contrapunktische Aufgabe, die ich spielend gelöst habe, weil ich mich in solchen Dingen sehr viel geübt habe. G-Moll: ein Erntefest oder sonst eine Dorffestlichkeit."

[2]) Der Choral „Kdož jste Boží bojovníci" entspricht dem lutheranischen „Eine feste Burg ist unser Gott!"

[3]) Berg im Táborer Kreise, dem von der böhmischen Sage die Rolle des Kyffhäuser zugewiesen ist.

Als die Stürme des Hussitenkrieges ausgetobt hatten, zogen sich die Helden desselben in den Berg Blaník in der Gegend von Tábor zurück und harren dort, in vielhundertjährigen Schlaf versenkt, der Zeit, die sie zum Kampfe für ihr in Noth befindliches Vaterland rufen wird. Die Natur umgab den Berg, welcher die schlafende Ritterschar birgt, mit den Reizen ihres heiligen Friedens. Saftiges Grün sprießt auf dem Abhang des Hügels, wo der Hirt die friedliche Herde weidet. Idyllische Ruhe. Aber kommen wird die Zeit, wo die gewaltigen Recken aus den Hallen des Berges hervorbrechen werden, um dem bedrängten Vaterland zuhilfe zu eilen und dem Volke die alte Freiheit mit ihrem Ruhm und Glanz wiederzugeben.[1])

Was sich aus obiger Skizzierung der poetischen Grundlage dieser Tonstücke zunächst ergibt, ist, dass der Lyrismus gegenüber den epischen Elementen ein entschiedenes Übergewicht hat, wie es für ein Sujet, soll es sich zur musikalischen Bearbeitung innerhalb der Grenzen absoluter musikalischer Schönheit eignen, nur zuträglich ist. Geradezu ausschließlich herrscht dieser Lyrismus im zweiten und vierten Theil des Cyklus.

Die Reihenfolge der Entstehung der einzelnen Theile gibt ferner Aufklärung über ihren Zusammenhang untereinander. Die ersten drei Theile bildeten ursprünglich eine symphonische Trilogie, zu welcher die rein lyrische, das Volkslied verherrlichende vierte Symphonie als Abschluss hinzutrat. Die erst nach einem Zeitraum von drei Jahren unternommene Beendigung des Cyklus schloss an die hoffnungslose Trauer über die glorreiche Vergangenheit am Ende des „Vyšehrad" an. Noch einmal ein Bild aus der an Kämpfen reichen Geschichte und zwar aus der bewegtesten Periode, in der sich die Nation ein Jahrhundert früher als das übrige Europa auf dem Höhepunkt ihrer politischen, in Gegensatz zur Kirche tretenden Entwicklung befand (Reformation), dann ihr Niedergang mit dem schließlichen hoffnungsfreudigen Ausblick in die Zukunft. Infolge dessen erscheinen, und dies ist wichtig für die Aufführung des Cyklus in seiner Gänze, die erste und letzte Symphonie, die in so enger Beziehung zueinander stehen wie etwa der Satz: „Es geht uns schlecht" mit dem Zusatz: „Aber nicht verzagt, es wird besser werden", als der Rahmen für ein Gemälde, welches aus zwei historischen, epischen Theilen („Šárka" und „Tábor")

---

[1]) Denselben Stoff verwertete Eliška Krásnohorská zu einem Operntext „Blaník", der von Zdenko Fibich componiert ist.

besteht, die voneinander durch lyrisch gehaltene Naturschilderungen („Vltava“, „Z českých luhů a hájů“) getrennt sind.

Die poetische Kraft des Grundgedankens, welcher jeder der Symphonien zugrunde liegt, ermöglicht schließlich die Vorführung dieser Tondichtungen in ihrer Gesammtheit; ohne fest umrissene poetische Vorstellungen wäre es schwerlich möglich gewesen, eine Reihe von so großen Orchestercompositionen zu schreiben, welche bei aller Verwandtschaft untereinander, die sich aus der Individualität des Componisten herleitet, unmittelbar hintereinander ohne die geringste Einförmigkeit gespielt werden können.

Wen beim Lesen der angeführten Programme ein heimliches Grausen vor dem gewaltigen Orchesterapparat Berlioz', unter dessen Wucht er seinen eigenen Genius begrub, oder vor der vollkommenen Anarchie in der Form, deren Priester Liszt war, erfasst hat, mag sich beruhigen: Smetana geht auch hier (oder gerade hier) seinen eigenen Weg. Zwar mit den alten Formen hat es seine Schwierigkeit. „Die haben zuende gesungen!“ sagte Smetana selbst. Es erschien ihm ganz überflüssig, in den Schranken der Formen zu arbeiten, welche schon die classische Periode auf den Höhepunkt ihrer Vollendung gebracht hatte. „Will jemand bessere Symphonien, als Beethoven und Schumann geschrieben haben, componieren? Was man jetzt leistet, ist ein immer schwächerer Abglanz der Form Beethovens. Aber etwas Neues kann man entwickeln, wovon sie noch keine Kenntnis hatten; haben sie doch einen ohnehin genug großen Schritt nach vorwärts gethan, und das soll ihnen jeder nachzumachen bemüht sein.“ Und als er von seinen ersten Instrumentalcompositionen, „Richard III.“, „Hakon Jarl“ und „Wallensteins Lager“, den schon citierten Ausspruch gethan hatte, dass sie ganz in der Art Liszts gedacht und componiert seien, fügte er hinzu: „Meine Gegner werden dies vielleicht auch gegen die symphonischen Dichtungen ‚Mein Vaterland‘ ausbeuten, aber mit denen verhält es sich ganz anders: in ihnen habe ich mir eine besondere Form zu bestimmen erlaubt und zwar eine ganz neue; sie haben bloß den Namen symphonischer Dichtungen. Dennoch sind sie denjenigen ein Dorn im Auge, welche von einem Fortschritt in der Musik nichts hören wollen und nur an dem Gefallen finden, was fortwährend nach dem alten Leisten gearbeitet ist.“

Wirklich wusste Smetana die Gedanken seines Programmes in den Rahmen einer schönen musikalischen Form so vollkommen einzusetzen, dass alle seine symphonischen Dichtungen auch vom Standpunkte

der absoluten Musik einen an eigener Invention überaus reichen Geist und einen souverän die Form handhabenden Meister bekunden, wobei noch die Mäßigkeit in der Anwendung der Mittel zur Erreichung der Anschaulichkeit des Gegenstandes hervorzuheben ist.

„Der Kuss".

Im April 1875 reiste Smetana nach Würzburg zu Dr. Troeltsch, von hier nach München, Salzburg und Linz, schließlich nach Wien, wo er den Specialisten Dr. Pollitzer in Betreff seines Ohrenleidens consultierte. Da seine Hoffnung, das Gehör wieder zu erlangen und seine Thätigkeit wieder aufzunehmen, vollständig schwand, verlegte er seinen Wohnsitz aufs Land, nach Jabkenitz bei Loučeň im östlichen Böhmen, wo sein Schwiegersohn Josef Schwarz als Oberförster wohnt. In diesem anmuthigen, weltvergessenen Winkel lebte er fortan eingezogen seiner Kunst und seiner Liebe zur Natur. Von Zeit zu Zeit nur besuchte er Prag. Seitens der Theaterleitung bezog er eine Gage, von der er lebte.[1])

Zwei bis drei Stunden täglich beschäftigte er sich mit Componieren, mehr konnte er nicht leisten, da ihn die Arbeit ungemein abspannte. Er hatte die Gewohnheit, die Melodien, welche er schrieb, laut vor sich hinzusingen, manchmal, da er kaum selbst etwas davon wusste, mit so starker Stimme, dass er von einer einstündigen Beschäftigung mit der Composition vollständig heiser wurde. Vom Februar 1876 angefangen nahm er die Composition von Opern wieder auf. Zwar war diese viel schwieriger als die der Instrumentalcompositionen, weil er alles nur ideal hörte, und es ist zu bewundern, wie der kranke Mann gerade in dieser Periode so vollkommen klangschöne Melodien mit allen Feinheiten der Nuancierung der menschlichen Stimmen

[1]) Im Jahre 1877 wurde ihm die Zusendung der Gage von der Theaterleitung mehrere Monate hindurch unter dem Vorwand verweigert, dass er das Aufführungsrecht seiner Opern wie seiner neuen Compositionen dem altčechischen Consortium gratis und für ewig überlassen habe. Smetana schreibt diesbezüglich unter dem 30. August 1877 an Čech:

„. . . Ich bin jetzt infolge des Aufschiebens meiner Angelegenheiten ganz verdrießlich und zu nichts fähig. Es ist keine Kleinigkeit, schon seit Mai ohne Gage zu sein, ohne allen Verdienst! Vielleicht wird es doch noch dazu kommen, dass ich in der Welt mit dem Leierkasten werde umherziehen müssen!"

und der Instrumente des Orchesters zustande brachte, andererseits aber diente ihm der Operntext als Orientierungsmittel, als feste Basis seiner Arbeit, da er sich in letzter Zeit über ein merkliches Schwinden seines vor Ausbruch seiner Nervenkrankheit geradezu phänomenalen Gedächtnisses zu beklagen hatte. Und doch gieng Smetana aus diesem Ringen mit dem schrecklichen Übel, das ihn betroffen hatte, mit den beiden Opern „Der Kuss" und „Das Geheimnis" siegreich hervor.

Der Text, der Smetana zur ersteren Operncomposition begeisterte, rührt von Eliška Krásnohorská her, derselben Schriftstellerin, welche für die Richtigkeit der Declamation in der czechischen Sprache bahnbrechend aufgetreten war. Der Text gefiel Smetana derart, dass er die schon begonnene Composition der Oper „Viola" zu einem nach Shakespeares „Drei-Königsabend" von derselben Verfasserin geschriebenen Libretto liegen ließ, sofort an die Composition des ersteren gieng und sie in verhältnismäßig kurzer Zeit zuende führte (Februar bis August 1876), und dass er fortan nur Libretti dieser Schriftstellerin zu componieren beschloss.

Der Text, welcher nach einer gleichnamigen Novelle von Karoline Světlá gearbeitet ist, ist durch Krásnohorskás Gestaltung nicht dramatisch geworden sondern novellistisch geblieben, ein Genrebild aus dem Dorfleben. Eines muss man aber dem Libretto zugestehen: den tiefen Gehalt an Poesie.

Trotzdem finden sich in den bisherigen Beurtheilungen dieses Librettos nur drei Vocabeln, welche zu seiner Charakterisierung verwendet werden: naiv, simpel und albern. Letztere ist allerdings bloß eine unhöfliche Verdeutschung der beiden ersteren. Es ist übrigens begreiflich, dass der Text der „Verkauften Braut" noch immer als „annehmbar" oder „erträglich" befunden wurde, während der Text der „Hubička" wenig Verständnis fand, weil die Komik des ersteren eine drastische, auf der Oberfläche liegende ist, die dem griesgrämigsten Ästhetiker ein Lächeln abzwingt, während der „Kuss" einen tieferen inneren Gehalt hat, der nicht auf das Zwerchfell sondern auf das Gemüth zu wirken berufen erscheint.

In keinem Werke Smetanas liegt so viel Poesie voll Zartsinn und Feinheit, voll Herzlichkeit und Gemüthstiefe wie in diesem verborgen. Aber wirklich verborgen. Die Handlung des „Kusses" gleicht dem Netz einer Spinne, dem der grobe Finger des Menschen, der sich davon überzeugen will, ob es mit geometrischer Genauigkeit nach seinem

System angelegt ist, fern bleiben muss, um es nicht zu zerstören. Neben dem äußeren Moment, der Starrköpfigkeit der beiden Liebenden, erfordern die Eigenthümlichkeiten der aus der innersten Seele eines von der Cultur unbeleckt gebliebenen Landvolkes geschöpften Anschauungen und Sitten ein tieferes Verständnis, das demjenigen, der nicht gekommen ist, in der Oper seine Sinne kitzeln oder seine Verdauung befördern zu lassen sondern reine, am Urquell der Natur geschöpfte Schönheit zu genießen, gewiss bei einigem guten Willen aufgehen wird. Die Oper, die im Jahre 1876 das vollste Anrecht auf allgemeine Beachtung hatte, ohne sie zu finden, leidet heute allerdings unter dem Standpunkt, auf dem der Kunstgeschmack angelangt ist. Nicht allein die Werke Wagners, die doch nur eine bestimmte Erscheinungsform der auf allen Gebieten der Kunst zutage tretenden Richtung sind, gewöhnten uns an so complicierte Genüsse, dass, von der Zauberflöte gar nicht zu reden, unsereinen die Schrecknisse der Wolfsschlucht nicht mehr so mächtig ergreifen, wie sie zu den Zeiten Webers wirkten, dass uns manches als Zuckerwasser erscheint, was vordem zu den starken Getränken gezählt wurde. Umsoweniger darf man sich bei einer aus dem Jahre 1876 stammenden volksthümlich-schlichten Oper, deren Handlung den ruhigen See eines Seelenlebens tief innen aufwühlt, an der Oberfläche aber nur zu mäßigen Wellen kräuselt, wundern, dass aus der Handlung nach unserem Geschmack fast eine alberne Idylle geworden ist. Aber demungeachtet ist hier alles rothwangig, drall und prall, weil gesund, und voll echter Poesie, an die man heute nicht mehr glauben will.

Oder ist es wirklich so albern, dass im Volk der Aberglaube lebt, die verstorbene Ehegattin habe noch im Grab ein Anrecht auf ihren Gemahl, dass ein Mädchen, welches einen Witwer heiraten soll, die Rücksicht auf die Todte so weit treibt, dass es sich von ihm vor der Hochzeit nicht berühren lassen will? Ist es so unwahrscheinlich, dass zwei Leute, die im ganzen Dorf als Dickschädel bekannt sind, wegen einer solchen „Kleinigkeit", welche vom Liebhaber lange genug als bloßer Scherz betrachtet wird, ernstlich böse werden, und dass der beleidigte Jüngling, um sich zu rächen, einen dummen Streich begeht, den er bei vernünftiger Einsicht später bereut? Ist es vielleicht deshalb alltäglich und banal, dass er sich im Wirtshaus durch Trinken und Tanzen für den ihm verweigerten Kuss schadlos hält und im angetrunkenen Zustande seine Braut durch ein übermüthiges Ständchen (vulgo Katzenmusik) vor dem ganzen Dorf verhöhnt, weil er nicht

zum Dolch gegriffen und seine Geliebte nach italienischer Manier niedergestoßen hat? Jeder nach seiner Art, und handelt auch der böhmische Dorfjüngling nach seiner Art, so bedeutet das einen Vorzug des Librettos, weil es nicht schablonenhaft ist.

Schwieriger erscheint die Frage, ob die Lösung des Conflictes im zweiten Act eine wahrscheinliche ist. Hier nimmt die Textdichterin die Schmugglerromantik, die in den Grenzgebieten Böhmens — hier im Jeschkengebirge in der Lausitz — zuhause ist, zuhilfe.

❦

Was die Stellung der Musik der „Hubička" im Schaffen Smetanas anbelangt, so sei hier nur in Kürze erwähnt, dass Smetana mit ihr in der Composition von nationalen Stoffen leichteren Genres einen entschieden glücklichen Schritt nach vorwärts gethan hat. Da der Text aus der Feder Krásnohorskás niemals in banale Trockenheit verfällt, sondern immer poetisch und häufig überaus lyrisch ist, brauchte Smetana nicht an die Anwendung des gesprochenen Wortes oder des Recitativs zu denken, sondern er konnte ohneweiters den ganzen Text „durchcomponiren". Dadurch wird der „Kuss" zu einer echten lyrischen Oper, in welcher sich eine musikalische Perle an die andere reiht, zu einem harmonischen, melodienschönen Ganzen verbunden, da es dem Componisten mit einfachen Mitteln gelungen ist, eine Menge von kleinen Beziehungen zwischen den einzelnen Theilen herzustellen, also gleichsam die Perlen auf seine Schnur aufzuziehen.[1]) „Hubička" ist ein durchaus harmonisches, von wohliger Wärme durchströmtes Werk des tauben Meisters, ein Werk von mozartischer Schönheit.

Der Erfolg dieser Oper war daher bei ihrer Erstaufführung am 7. November 1876, bei der übrigens nur die „Partei" Smetanas anwesend war, ein glänzender. Smetana hatte gezeigt, dass der

---

[1]) Beachtenswert ist in dieser Beziehung eine Stelle aus einem Briefe an den Kapellmeister Čech (1877):

„Ich bitte Sie, führen Sie das Duett des Lukas und Vendulkas nicht mit den Strichen auf, welche ich in der Partitur mit Bleistift bezeichnet fand. Gerade diese Stellen, die weggelassen werden sollen, sind wichtig, zumal da sie sich auf vorausgegangene Motive beziehen. Das ist eben der einheitliche Stil, der — um es zu bekennen — mein eigener ist, auf den ich mir große Stücke einbilde, und bei dessen Auslassung in der Oper nichts zurückbleiben würde, was Stil genannt werden könnte; denn sonst würden Nummern in ihrer Verschiedenheit und nicht in ihrer Einheitlichkeit gesungen werden."

Componist der „Prodaná nevěsta" und des „Dalibor" in ungebrochener Schaffensfreude lebe. Die Oper fand schnell den Weg zum Herzen aller und wurde rascher populär als die „Verkaufte Braut." Dazu trug nicht wenig der Umstand bei, dass die Kritiker der gegnerischen Clique das Werk ignorierten, so dass das Urtheil des für echte Kunst empfänglichen Publicums nicht im vorhinein zu Ungunsten der Oper präpariert ward.

Das Quartett „Aus meinem Leben".

Smetana war im Gegensatz zu seinem Landsmann Dvořák kein absoluter Musiker. Immer musste zu seinem musikalischen Schaffen eine bestimmte poetische Vorstellung den Anstoß geben, sei es ein Gedicht oder ein von ihm selbst in allen Details durchdachtes Programm. Dieses bestimmte dann auch die Form der Composition. Smetana war ferner durch und durch Individualist, was sich schon darin offenbart, dass er nicht Tänze schlechthin, wie Dvořák seine „Slavischen Tänze", componierte, sondern immer eine ganz bestimmte, mit Namen individualisierte Tanzgattung, als „Hopser", „Stampfer" u. dgl.

An dieser Stelle sei die folgende, von Zelený mitgetheilte Ansicht Smetanas über die Ouverture hervorgehoben:

„Ich bin kein Freund der Ouverturen. Beim ersten Anhören kann sie das Publicum, da es noch nicht weiß, was folgen wird, gar nicht verstehen, so dass die Ouverture dann nichts weiter ist als ein bloßes Tändeln mit Tönen. Zu meinen Ouverturen, sowohl zum „Kuss" als zum „Geheimnis", wurde ich nur durch meine Gönner veranlasst. Ich bin mit meinen Ouverturen nicht zufrieden. Ich habe denn auch zu seriösen Opern keine geschrieben, sondern nur eine kurze Introduction zur ersten Scene. Bei ‚Libuša' verhielt es sich allerdings anders, da diese Oper wegen ihres festlichen Charakters nicht ohne ein längeres Vorspiel sein konnte. Aber auch bei der komischen Oper ist die Ouverture nur dann am Platze, wenn man ein einziges großes Allegro schreiben kann wie bei der ‚Verkauften Braut'."[1])

[1]) Authentisch ist die von Smetana eigenhändig hinzugesetzte Anmerkung am Ende des Vorspieles zur „Teufelsmauer" (1882):

„Diese Einleitung ist auf den Rath meines Freundes Srb gegen meinen Willen entstanden!"

Diese Ansicht, deren erste Begründung, als würden Ouverturen nur für jenes Publicum geschrieben, welches sie vor der Aufführung der betreffenden Oper zum ersten- und zum letztenmale hört, durch ihre Oberflächlichkeit befremdet, klingt aus dem Munde eines Componisten, der das Quartett „Aus meinem Leben" geschrieben hat, etwas unwahrscheinlich. Allein sie entspricht seiner geringen Vorliebe für absolute Musik vollkommen. Auch die Composition des Quartettes „Aus meinem Leben" ist hiefür und zugleich für seine streng individualistische Richtung ein neuer Beweis. Er schreibt ausdrücklich:

„Ich möchte wünschen, dass auf dem Programm auch der Titel ‚Aus meinem Leben' gedruckt werde, denn mein Quartett ist nicht eine bloße formelle Spielerei mit Tönen und mit dem Motiv, damit der Componist zeige, was er kann, sondern ich wollte dem Zuhörer ein Bild aus meinem Leben vorführen. So wird man die einzelnen Sätze gleich besser verstehen." [1])

Also nicht ein Quartett schlechthin sondern das Quartett „Z mého života" haben wir vor uns: nicht ein Quartett, das um des Musikalisch-Schönen willen allein da ist, eine thematische Arbeit in bestimmter, hergebrachter Form, sondern die in freier Form, wie sie das Thema erfordert, componierte Lebensgeschichte Smetanas, einen Versuch des Componisten, die wichtigsten Phasen seines Lebens musikalisch dargestellt im intimen Freundeskreis (daher die Wahl der Composition in der Art eines Quartettes) zu erzählen.
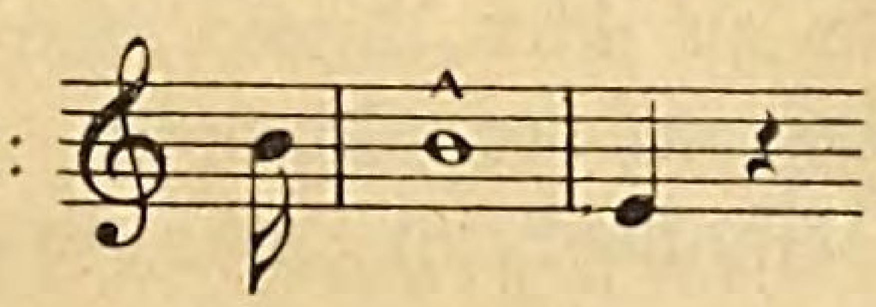
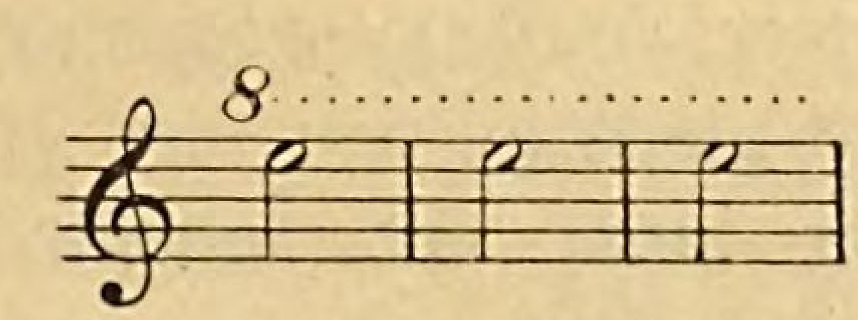
Smetana spricht dies in einem Briefe an seinen Freund Josef Srb (als Textübersetzer des „Kusses" Debrnov) ganz deutlich aus (1878). Zum Verständnis des Folgenden sei erwähnt, dass Smetana den Brief an Srb unter dem Eindruck der Zurückweisung schrieb, welche das Quartett vom Prager Kammermusikverein mit der Begründung erfahren musste, dass der Stil verfehlt sei und wegen unüberwindlicher technischer Schwierigkeiten das Quartett nicht gespielt werden könne.

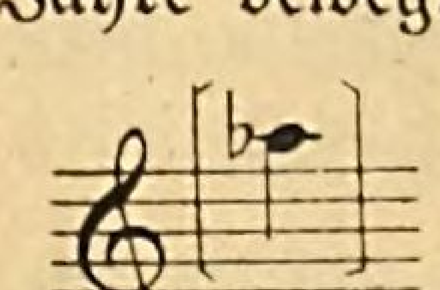
„Ich sende hiermit die Partitur eines Streichquartettes ab, das ich im Manuscript hatte und bisher nicht aus den Händen gegeben habe. Was den Stil des Quartettes betrifft, überlasse ich das Urtheil darüber gerne anderen und bin durchaus nicht beleidigt, wenn dieser Stil nicht gefällt, da er gegen alles Herkommen des bisherigen Quartettstiles verstößt. Ich hatte nicht die Absicht, ein Quartett nach

---

[1]) Aus einem Brief an Kopecký, Concertmeister in Hamburg (1880).

einem bestimmten Recept und in den uns geläufigen Formen zu componieren, in denen ich schon als kleiner Schuljunge der musikalischen Theorie genug gearbeitet habe, damit er (wahrscheinlich der Stil) mir vollkommen bekannt werde und ich ihn beherrsche. Bei mir ergibt sich die Form einer jeden Composition von selbst aus dem Gegenstande. Und so bildete sich dieses Quartett die Form, welche es hat, selbst.

Ich wollte mir nämlich in Tönen meinen Lebenslauf schildern: Erster Satz: Liebe zur Musik in meiner Jugend, Vorherrschen der Romantik, unsägliches Sehnen nach etwas, was ich nicht aussprechen oder mir nicht ordentlich vorstellen konnte, und auch quasi eine Warnung vor meinem künftigen Unglück: ; der lang gehaltene Ton im Finale:  u. s. w. entstand aus diesem Anfang; es ist dies jenes unheilvolle Pfeifen der höchsten Töne in meinem Ohr, mit welchem sich 1878 die Taubheit ankündigte. Diese kleine Spielerei erlaubte ich mir deshalb, weil sie die Andeutung eines für mich so wichtigen Verhängnisses ist.[1])

Zweiter Satz: Quasi Polka, führt mich mit meinen Erinnerungen in das fröhliche Leben meiner Jugendjahre, wo ich als Componist die ganze Welt mit Tanzstücken überschüttete, selbst überall als leidenschaftlicher Tänzer bekannt war u. s. f. Der Mittelsatz Meno vivo (Des-Dur) ist jener, welcher nach Ansicht der Herren Spieler des Quartettes absolut nicht zu executieren ist. Die Reinheit der Accorde lasse sich nicht erzielen; ich mache darauf aufmerksam, dass ich in diesem Satz meine Erinnerungen aus adeligen Kreisen, in denen ich mich viele Jahre bewegte, in Tönen male. Ich deutete also in den kleinen Noten:  più facile, eine leichtere Spielweise an, und zwar im Primo, Secondo und in der Viola, und bitte, Sie möchten beide Arten versuchen, und wenn Sie finden, dass die erste, ursprüngliche

---

[1]) Eine kürzere Angabe des Programmes gibt Smetana in dem schon theilweise citierten Briefe an Kopecký:

„Erster Satz: Meine Neigung in der Jugend zum romantischen, zu einem melancholischen und zugleich pathetischen Musikstil.“

Manier durchführbar sei, ohne dass darunter die Reinheit der Accorde leiden würde, behalten Sie diese bei, mir ist sie lieber. Ich glaube, dass dieser Satz die Hauptursache ist, weshalb die Herren sich weigern, das Quartett zu spielen, mehr als der Vorwurf des Orchesterstiles.[1])

Dritter Satz: Largo sostenuto, erinnert mich an die Seligkeit meiner ersten Liebe zu dem Mädchen, das später mein treues Weib geworden ist.[2])

Vierter Satz: Die Erkenntnis der Eigenart des nationalen Elementes in der Musik. Die Freude über den Erfolg auf diesem Wege bis zu ihrer Unterbrechung durch die für mich so ominöse Katastrophe, Beginn der Taubheit, Blick in die traurige Zukunft, ein kleiner Hoffnungsstrahl der Besserung, aber im Gedenken an die ersten Anfänge meiner Laufbahn doch nur eine schmerzliche Empfindung.[3])

Das ungefähr war der Zweck dieser Composition, welche sozusagen nur intim und deshalb mit Absicht für vier Instrumente geschrieben ist, welche wie im engen Freundeskreis davon untereinander erzählen sollen, was mich so unaussprechlich quält. Sonst nichts."

Somit haben wir Inhalt und Zweck des Quartettes aus des Componisten eigenem Munde vernommen und sehen, dass wir es mit etwas durchaus Neuem, Originellem zu thun haben. Kann es etwas Individuelleres geben als die musikalische Veranschaulichung seines eigenen Ringens und Strebens, seiner Freuden und Leiden, eine musikalische Autobiographie? Smetanas Quartett „Aus meinem Leben" ist daher seine originellste That, die ihresgleichen in der

---

[1]) Der zweite Satz ist in dem Briefe an Kopecký noch deutlicher erläutert:

„Fröhliches Genießen des Lebens, theils auf dem Lande, theils im Salon in höheren Kreisen (meno mosso), wo ich fast meine ganzen Jugendjahre verlebte. Der zweite Satz schildert auch den Hang zum Reisen; in der Viola und später Violino secondo bezeichnet durch à la tromba — Posthorn!"

[2]) Ganz kurz: „Die Seite eines bewegten Herzens, Liebe, Seligkeit und Sehnsucht nach — ihr u. s. w."

[3]) Vgl. wieder: „Erkenntnis des erwachenden nationalen Selbstbewusstseins in unserer schönen Kunst, Freude über den schon entdeckten Weg zur nationalen Kunst, glücklicher Erfolg auf diesem Weg, bis endlich in meinem Ohr der schrecklich klingende schrille Ton (im Quartett hohes A, in Wirklichkeit war es As-Dur-Sextaccord in der viergestrichenen Octav) ertönt: die Warnung vor meinem schrecklichen Geschick, meiner jetzigen Taubheit, welche mir für immer jene Seligkeit verschloss, zu hören und mich an den Schönheiten unserer Kunst zu ergötzen."

Musikgeschichte nicht hat. Das kann man „Meisterbehaglichkeit" nennen.

„Das Geheimnis".

Man könnte die Zeit seiner Taubheit Smetanas classische Periode nennen, denn in diese fallen seine glücklichsten Eingebungen, seine genialsten Werke: sein größtes Werk, der Symphoniencyklus „Má vlast", sein originellstes Werk, das Streichquartett „Z mého života", und seine beste Oper „Tajemství".[1])

Unter den Opern Smetanas nimmt das „Geheimnis" schon deshalb die hervorragendste Stellung ein, weil das Textbuch desselben ein sehr gutes ist, für welches man nicht die Nachsicht des Zuhörers im vorhinein erbitten muss. Denn außer dem großen Geschick der Verfasserin Eliška Krásnohorská im dramatischen Aufbau, dessentwegen man ihr eine etwas unwahrscheinliche Voraussetzung der Lösung der Handlung gerne verzeihen wird, zeichnet sich das Libretto durch eine schöne, poetische Diction (man denke vornehmlich an die schönen Reden, welche die Liebenden der Oper im zweiten Act vor der Kapelle auf dem Bösig tauschen) und einen freundlichen, charakteristischen Humor, der nirgends ins Triviale fällt, aus.

Die Handlung hat Ähnlichkeit mit jener in Erckmann-Chatrians Schauspiel „Die Rantzau", dessen Composition durch Mascagni über alle deutschen Bühnen gegangen und daher genugsam bekannt ist. Eine Stelle der Partitur verlockt besonders zu einem Vergleich mit Smetanas Composition: die Dreschflegelscene, bei welcher jedoch der Vergleich für Mascagni sehr ungünstig ausfällt, da er die hier augenscheinlich nothwendige Anwendung des doppelten Contrapunktes aus begreiflichen Gründen unterlassen hat.

Der Hauptvorzug des Librettos Krásnohorskás gegenüber den „Rantzau" ist der behagliche Humor, der sich über das ganze Werk ausbreitet. Insbesondere ist in dieser Beziehung sowohl, als auch was den dramatischen, der musikalischen Entwicklung vorzüglich Raum gebenden Aufbau betrifft, der erste Act ein Meisterstückchen.

---

[1]) „Was den Clavierauszug des ‚Geheimnis' betrifft, glaube ich, dass diese Oper wenigstens das Honorar verdient, das die ‚Verkaufte Braut' erhielt, wenn nicht ein größeres, denn das ‚Geheimnis' gehört zu meinen besten Arbeiten." (Brief an J. Srb, 1882.)

Die beiden Kampfhähne, derentwegen sich das ganze Städtchen in zwei feindliche Lager theilt, sind Kalina und Malina (beides schon durch ihren Gleichklang komisch wirkende, in Böhmen häufig vorkommende Namen; der eine bedeutet „Dotterblume", der zweite „Himbeere").

Der Grund der Feindschaft war die von Malina seinerzeit zurückgewiesene Werbung des armen Kalina um die Tochter des ersteren, Jungfer Rosa. Durch die Zurückweisung beleidigt, hatte sich Kalina anderweitig verheiratet und war durch seiner Hände Arbeit zu etwas gekommen. Er ist der tragische Held des Stückes, denn aus dem Bestreben, seinem Beleidiger gegenüber zu zeigen, dass er kein armer Teufel wie damals, als man ihn vor die Thüre gesetzt, sei, entspringt eine unersättliche Habgier. Jetzt ist er Witwer. Sein Stolz trieb ihn dazu, Schulden zu machen; woher er sie bezahlen soll, weiß er nicht, und doch bemüht er sich zu zeigen, dass „von ihm ein Groschen doch auch etwas gelte".

Sein mehr gutmüthiger Gegner Malina läſst sich von ihm nicht beschämen und kehrt auch, jedoch mehr mit behaglichem Humor — weil er einen vollen Säckel hat — den Bauernprotzen hervor. Sehr scharf beleuchtet das Verhältnis dieser beiden Hartschädel zueinander der Versöhnungsversuch beider im ersten Act, der von Malina ausgeht, daran jedoch scheitert, dass Kalina durch die Bemerkung Malinas, er wolle, wenn auf dem neu gebauten Haus Kalinas eine Schuld hafte, ein Auge zudrücken, schwer beleidigt wird.[1])

Das Protzenthum beider, indem einer den anderen an Freigebigkeit übertreffen will (Kalina feiert mit den Maurern das Unter-Firstkommen des Neubaues, Malina gibt seinen Dreschern etwas zum besten), die Justamentbefehle, die einer, um den anderen zu ärgern, erläſst (beide verlangen, dass der Bänkelsänger Skřivánek ein Lied

[1]) Smetana charakterisiert selbst auf dem Titelblatt zum ersten Act der Partitur die Hauptpersonen folgendermaßen:

„Malina, ein Sechziger, recht rund und fettglänzend, äußerlich schlicht und gemüthlich (sousedský heißt eigentlich „nachbarlich"), im Benehmen geschossen, aber offenherzig. Kalina, ein Vierziger, mager und düster, von einem ängstlichen Stolz, in der Kleidung von noblem Prunk, durchaus kein komisches Gesicht sondern ein möglichst hübscher Mann. Jungfer Rosa, etwas über dreißig Jahre alt, macht den Eindruck einer tüchtigen Wirtschafterin, trägt eine Schürze, ein Hängetäschchen und einen Schlüsselbund, auf dem Kopf ein gesticktes Tuch. Bonifaz und der Maurermeister im Äußeren komisch. Skřivánek sieht schäbig aus."

auf den Gegner dichte; Malina läſst den Dudelſackpfeifer aufſpielen, Kalina gebietet ihm aufzuhören), die Parteinahme der Bewohnerſchaft des Städtchens für dieſen oder jenen Theil machen dem Zuſchauer die Verhältniſſe recht anſchaulich, in welchen ſich der Liebesroman der Kinder der feindlichen Familien (Viteks auf Seite Kalinas, Blaženkas auf Seite Malinas), die Demüthigung des verſchuldeten und infolge ſeines Stolzes habſüchtigen Malina und ſeine endliche Vereinigung mit der einſtmaligen Geliebten, Jungfer Roſa, deren Liebe zu ihm noch immer nicht geroſtet iſt, abſpielen. Das Mittel zur glücklichen Löſung der Fabel iſt jenes Geheimnis, welches das Hauptmotiv der ganzen Dichtung bildet: eine Weisſagung des verſtorbenen Fraters Barnabas, daſs Kalina in einem von ihm bezeichneten unterirdiſchen Gange ſeinen Schatz finden werde. Ein diesbezüglicher Zettel findet ſich in einem von dem ſtrammen Bonifaz in der Hitze des Gefechtes, das aus den Reibereien im erſten Act ſich entſponnen hat, herausgeriſſenen alten Fenſterrahmen. Unter dem Siegel der Verſchwiegenheit, die jeder, der das Geheimnis erfährt (zum Glück ohne nähere Angabe des Ortes), feierlich zuſchwören muſs, wird es bald im ganzen Städtchen bekannt, ſo daſs es am Schluſs des erſten Actes in der Nacht dem angetrunkenen Bänkelſänger vom Thurmwächter durchs Sprachrohr verkündet wird, während das junge Liebespaar (Vitek und Blaženka) gleichzeitig ſich das ſüße Geheimnis der Liebe zuflüſtert.

Am nächſten Morgen findet eine Proceſſion auf den Böſig (Bezděz, Berg bei Dauba in Böhmen mit Ruine und Kapelle) ſtatt, wo ſich die jungen Liebenden bei ihrem Rendezvous ertappen laſſen. Die endliche Folge des durch die Starrköpfigkeit der Gegner tragiſch zugeſpitzten Conflictes iſt die Erklärung Malinas, er wolle Blaženka dem Vitek vermählen, wenn Kalina in ſeine Wohnung ihn darum bitten komme. Zur Erfüllung dieſer Bedingung wird Kalina wider Willen durch ſeine Habgier getrieben, welche im zweiten Act durch eine Traumerſcheinung ſinnlich dargeſtellt wird, in der ihn Frater Barnabas mit den Berggeiſtern lockt, den Schatz zu heben. Selbſt auf die Gefahr hin, daſs ſeine Seele des Teufels Krallen verfiele, beſchließt er, den verheißenen Schatz zu heben. Durch den vergeſſenen unterirdiſchen Gang, den ihm der Frater bezeichnet hatte, gelangt er in das Haus des Feindes, den er nun tief gedemüthigt für ſeinen Sohn um die Hand Blaženkas, für ſich um die Jungfer Roſas bittet. Der Schatz, den ihm der Frater verſprochen hatte, war gefunden, es war Jungfer Roſa.

Repräsentant des ernsten Elementes, das immer einen Bestandtheil echten Humors bilden soll, ist das jugendliche Liebespaar, an dessen Charakterisierung ein specifisch čechischer Zug auffällt: die scheinbar schmollende Versunkenheit des Liebhabers in seine Gedanken, aus der er sich zur Pein seines Liebchens durch nichts aufrütteln läſst. Er hört nicht das Schlagen der Nachtigall, sieht nicht das freundliche Blinken des Mondes, Liebchens Besorgnis läſst er immer mehr wachsen — weil er nur *sie* sieht, nur ihre Augen sieht und ihre Stimme hört. Diese Freude, sich an den Qualen der Geliebten weiden zu können, erinnert uns an die boshafte Verheimlichung seines Planes seitens des Hans in der „Verkauften Braut". Ferner gehört hieher Jungfer Rosa, das treu, entsagungsvoll liebende Weib. Unten im Grabe ruht der Frater, der es mit ihr und Kalina so gut gemeint hatte; sein Brief ist die Grundlage der glücklichen Lösung; Frater Barnabas — Gott hab' ihn selig! — hält den Faden in der Hand, mit dem er den Wahn lenkt, damit Gutes daraus entstehe. Und der vom Wahn Besessene ist Kalina: ein gefährlicher Wahn hat von ihm Besitz ergriffen, der Größenwahn und die Habsucht; von ihm getrieben, ist er nahe daran, die Seele an den Teufel zu verlieren und unterzugehen. Die Folie zu diesem tragischen Charakter bildet der behäbige, mit Pogner verwandte Malina, der Vertreter des gesunden, weil besitzenden Bürgerthums.

Auf der anderen Seite stehen Charaktere von absoluter Komik: der Maurermeister, ebenso beschränkt als bieder, mit einer stereotypen Phrase seinen Sermon beginnend; der ausgediente Soldat Bonifaz, ein Verehrer von Jungfer Rosa, pfiffig aber ehrlich, ein urwüchsiger, ganzer Kerl; schließlich der ausgelassene Bänkelsänger Skřivánek, dem niemand gram sein kann. Mit den beiden letzten Figuren steigert der Componist im letzten Act die Fröhlichkeit der Stimmung auf den höchsten Grad, während sie auf dem Backofen sitzen und es im Innern der Mauer schauerlich rumort; sie ahnen ja nicht, daſs da drinnen mit verzweifelter Entschlossenheit Kalina seinen Schatz sucht. Dieses Ineinandergreifen der Tragik und der Komik bildet eben das, was man „Humor" nennt.

Das ist einmal ein Libretto, welches weder den Vorwurf der Trivialität, den man S a b i n a s Text zur „Verkauften Braut", noch den der Albernheit, den man dem „Kuſs" macht, verdient.

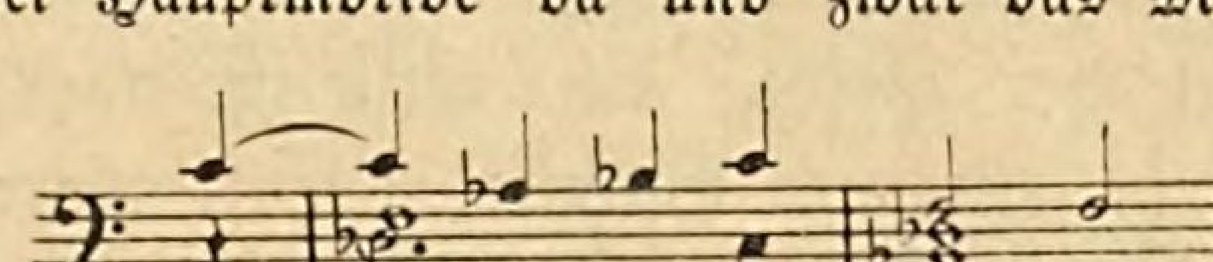
Smetana konnte in Anwendung des Wagner'schen Principes von sich sagen: „Gebt mir einen guten Text, und ich werde eine gute Oper componieren!" Das ist sein Wagnerianismus. Der Text gewährte Smetana wie keiner bisher Gelegenheit, einen solchen Reichthum an musikalischen Gedanken und Formen zu bieten und doch alles zu einem einheitlichen musikalischen Ganzen zu verbinden, in dem nichts Gemachtes, nichts Gezwungenes zu finden ist. Das „Geheimnis" bezeichnet den Höhepunkt seines dramatischen Schaffens.

Wenn nun die durch Anwendung des Leitmotives hergestellte, sofort in die Augen springende Einheitlichkeit des Ganzen, [1]) die tadellose Declamation der musikalischen Phrase, die reichlichen Ergüsse aus dem unerschöpflichen Füllhorn seines Melodienschatzes, der sonnenhelle Humor, der jede Figur, jede Situation voll Lebenswahrheit bescheint, besonders aber der vorzügliche dramatische und musikalische Aufbau der beiden ersten Acte zu einem Vergleich mit den „Meistersingern" Wagners herausfordern, so soll damit nur das Niveau bezeichnet sein, auf welchem diese Operndichtung Smetanas steht. Der Humor des „Geheimnisses" unterscheidet sich aber wesentlich von dem Humor in den „Meistersingern", wie sich das slavische Naturell von dem deutschen wesentlich unterscheidet; die Art der Melodien und ihrer Rhythmisierung ist von der Musik der „Meistersinger" so grundverschieden, als die slavische Musik von der deutschen grundverschieden ist.

Beide Werke sind durchflutet von der traulichsten Sonntagsstimmung in sich vollendeter Meister. Solcher Werke gibt es in der gesammten Opernliteratur wahrhaft nicht viele.

Für den künstlerischen Standpunkt Smetanas ist überaus bezeichnend folgender, von ihm an Ottokar Hostinský 1879 gerichteter Brief:

---

[1]) Smetana schreibt in einem Brief an den Kapellmeister Čech: „Es sind zwei Hauptmotive da und zwar das Motiv des Geheimnisses (des Schatzes):  und Kalinas:  , auf denen sozusagen der ganze Bau der Oper errichtet worden ist, und aus denen sich die übrigen Nebenmotive entwickelt haben, obwohl auch einzelne selbständige Gesänge vorkommen, besonders Lieder im volksthümlichen Stil 2c."

„Daſs Sie mit dem „Geheimnis“ zufrieden ſind, freute mich. In dergleichen Arbeiten iſt es für den böhmiſchen Componiſten eine überaus ſchwere Aufgabe, ſowohl der eigenen Überzeugung als auch den Anforderungen des Publicums zu genügen. Das Rufen nach Melodie bedeutet beim größeren Theile des Publicums ſo viel, daſs es ſogleich alle Weiſen ohne Mühe und ohne Sinn wiederholen möchte, ſobald ſie ihm zum erſtenmale im Theater zu Gehör gebracht wurden. Wenn es dies nicht vermag, ſo gefällt die Oper nicht; ſie iſt gerichtet und der Componiſt auch, denn er hat kein anderes Theater, kein anderes Publicum, an welches er appellieren könnte. Und welchem Componiſten wird das Schickſal ſeines Werkes, das ihn ſo viel Mühe gekoſtet, gleichgiltig ſein? — Ich habe erkannt, wie wenig gebildet — muſikaliſch gebildet — unſer Publicum iſt trotz allen Muſiklehranſtalten, Concerten, Opern und Theatern, deren es ſich in einer ſolchen Stadt, wie Prag es iſt, in reichlichem Maße von Jugend auf erfreut. Und weil mir daran gelegen iſt, daſs jedes neue Werk von mir ſich auf dem Repertoire erhalte und ſo der böhmiſche Stil auch für unſere übrigen Componiſten, welche ſich bisher nur wenig im nationalen Stil verſucht haben, eine feſte Baſis bekomme, muſs ich meine Gelüſte beim Componieren verleugnen, geradezu mich ſelbſt verleugnen und in einem Dualismus ſchreiben, der mir eigentlich zuwider iſt! — Wenn der Stoff mehr lyriſch iſt, wie z. B. im ‚Kuſs‘, ſo kann man einſchmeichelnde Lieder in Hülle und Fülle aufhäufen. Deshalb gefiel der ‚Kuſs‘ beſſer als das ‚Geheimnis‘.“

Dennoch war der Erfolg des „Geheimniſſes“ bei der Erſtaufführung, welche am 18. September 1878 im „Neuen böhmiſchen Theater“ (einem neuen Holzbau für die böhmiſche Bühne in der Nähe des jetzigen Landesmuſeums) ſtattfand, ein bedeutender. Während ſich bei der Première des „Kuſſes“ nur die Anhänger Smetanas verſammelt hatten und die feindliche Kritik ſich in ein beharrliches Schweigen hüllte, war diesmal der Erfolg ein allſeitig anerkannter, weil die Theaterverhältniſſe in ruhigere Bahnen gelenkt waren und mit ihnen der rohe Streit verſtummt war. Allerdings, populär iſt das „Geheimnis“ bis heute noch nicht aus dem von Smetana ſelbſt im eben citierten Schreiben angegebenen Grunde.

In die Scene Kalinas zu Beginn des zweiten Actes componierte Smetana bald nach der Première auf Wunſch des damaligen Darſtellers der Rolle (des Baritoniſten Lev) den prächtigen Monolog

hinzu: „Wozu noch weiter forschen" bis „Bevor ich die Augen schließe zur ewigen Ruh'".

Die Fülle der Zeit.
(1879 bis 1882.)

Der Kampf hatte ausgetobt. Smetana hatte sich einen Theil der verdienten Anerkennung errungen. Drei von seinen Opern behaupteten nunmehr eine feste Stelle im Repertoire der böhmischen Opernbühne: „Die verkaufte Braut", „Der Kuss" und „Das Geheimnis". Ein Versuch der Rehabilitierung der „Beiden Witwen" führte, wie schon an gehöriger Stelle bemerkt wurde, zu sieben Aufführungen dieser Oper (1878); der gute Wille auf Seite der Theaterleitung und der Kritik war nun so groß, dass sogar an eine Rehabilitation des „Dalibor" gedacht werden konnte (1879), aber die Zeit dieser Oper war noch nicht gekommen, sie verschwand nach drei Aufführungen wieder vom Repertoire. Erst im Jahre 1887 gelang im Nationaltheater ihre vollständige und glänzende Rehabilitierung. Immerhin hatte es Smetana den drei erstgenannten Opern und den viel gespielten Symphonien seines Cyklus zu danken, dass ihm die verdiente Anerkennung als dem größten damaligen Musiker der Čechen nicht mehr vorenthalten wurde, und dass sich aller Blicke auf ihn lenkten, als der Bau des böhmischen Nationaltheaters so weit gediehen war, dass dessen Eröffnung als ein ziemlich nahes festliches Ereignis für die Nation betrachtet werden konnte.

So konnte Smetana unter Theilnahme der gesammten seiner Muse huldigenden Bevölkerung Prags das 50jährige Jubiläum seines ersten Auftretens in der Öffentlichkeit (als Wunderkind in Leitomischl 1830) am 4. Jänner 1880 festlich begehen. Seine letzten Symphonien „Tábor" und „Blanik" wurden zum erstenmale gespielt, er selbst gab Claviervorträge zum besten.[1])

---

[1]) In einem Briefe an Srb aus dem Jahre 1879, in welchem es sich um Herstellung des Programmes zu diesem Concerte handelt, schreibt Smetana über Chopin:

„. . . Aber ich muss darauf beharren, dass ich nicht nur meine Compositionen spiele, und habe eine besonders wichtige Ursache, im Programm Chopin anzuführen. Seinen Compositionen hatte ich in allen Concerten meinen Erfolg zu danken, und von der Zeit ab, wo ich seine Compositionen kennen lernte und auffasste, wusste ich auch, was meine Aufgabe für die Zukunft sei."

Als im Jahre 1880 ein Preis von 1000 Gulden für die beste seriöse Oper vom Verein zur Erbauung des böhmischen Nationaltheaters ausgeschrieben wurde, erhielt ihn Smetana für seine „Libuša", welche er bis zu dieser Zeit sorglich aufbewahrt hatte, und so stand er vor dem längst ersehnten Ziele, dass seine Festoper bei einem wirklich festlichen Anlass, der Eröffnung dieser nationalen Kunsthalle, eine würdige Darstellung finden werde.

Das Theater nahte seiner Vollendung im Inneren. Die majestätischen Klänge des „Vyšehrad" durchhallten den noch nicht ausgeschmückten Raum bei der ersten, der Chor „Warum sollten wir uns nicht freuen" aus der „Verkauften Braut" bei der zweiten akustischen Probe. Smetanas sehnlichster Wunsch, bei der Eröffnungsvorstellung wenigstens das Vorspiel zur „Libuša" dirigieren zu können, gieng jedoch nicht in Erfüllung.

Die Proben nahmen ihren Anfang, zuerst im neuen böhmischen Theater, dann im neu erbauten Nationaltheater. Smetana saß immer im dunklen Zuschauerraum unmittelbar hinter dem Kapellmeister und sah mit Hilfe eines Guckers in die Partitur. Er verfolgte die Tempi nach den Bewegungen des Taktstockes und dem Streichen der Bogen und nahm nicht selten Anlass, sie zu corrigieren. Wie sehr ihn auch einerseits die Lust und Liebe, welche von den ausübenden Künstlern seinem Werke entgegengebracht wurde, freute, gab es andererseits doch viel Ärger mit der Theaterleitung, welche den Bemühungen des Componisten nicht mit dem nöthigen guten Willen begegnete. So musste Smetana wegen jeder Kleinigkeit mit der Theaterleitung erst unterhandeln, bevor es zu einer entsprechenden Verstärkung des Chores und Orchesters kam und eine angemessene Inscenierung des Festspieles in Aussicht stand.

Bei der am 11. Juni 1881 erfolgten Eröffnung des Nationaltheaters saß Smetana in der Directionsloge. Über dem ganzen Raum lagerte eine festliche Stimmung, der die gewaltige Dichtung des Meisters Ausdruck verlieh. Smetana hörte keinen Ton.

Bei der ersten Vorstellung der „Libuša" konnte von einem äußeren Erfolg derselben im gewöhnlichen Sinne des Wortes nicht die Rede sein. Erst nach dem Verlassen des Theaters seitens des bei derselben anwesenden Kronprinzen Rudolf brach am Schluss des dritten Actes der Beifallssturm des festlich gestimmten Publicums los; der taube Meister wurde unzähligemal hervorgerufen. Bei den folgenden vier

Reprisen der „Libuša" war ihr Sieg glänzend entschieden — wohl die schönste Genugthuung für die Unbilden, welche man dem Componisten des „Dalibor" seinerzeit angethan! So musste Smetana, sosehr er sich auch dagegen sträubte,[1]) zusehen, wie seine Festoper nach der Katastrophe vom 28. September 1881 auch im „Neuen böhmischen Theater" aufgeführt und dem Repertoire einverleibt wurde.

Am 28. September desselben Jahres wurde nämlich der stolze Bau, wenigstens was die innere Einrichtung betrifft, ein Raub der Flammen. Was darauf folgte, ist ein musterhaftes Beispiel nationaler Opferwilligkeit, mit der das ganze Volk, die ärmsten Schichten nicht ausgenommen, die zur Wiederherstellung des zerstörten Gebäudes nothwendige Geldsumme in staunenswert kurzer Zeit aufbrachte. Überall, sowohl in Prag als auch auf dem Lande, fanden Vorstellungen, Concerte und Akademien statt, deren Ertrag dem gedachten Zwecke zugewandt wurde. So kam auch Smetana in die Lage, das Vorspiel zu „Libuša" im Neuen böhmischen Theater anlässlich einer Vorstellung zugunsten des abgebrannten Theaters persönlich zu dirigieren — sein letztes Auftreten als Dirigent.

Smetanas letztes Auftreten vor der größeren Öffentlichkeit als Claviervirtuose war das Jubiläumsconcert vom Jahre 1880. Seither spielte er allerdings noch häufig im engsten Freundeskreis im Kunstverein „Umělecká Beseda" Clavierstücke, besonders seine neuesten

---

[1]) Schon weil sie das Selbstbewusstsein, den künstlerischen Stolz Smetanas charakterisieren, führe ich folgende Stellen aus seinen Briefen an:

„Ich ersuche, ‚Libuša' nicht in die Reihe der Repertoireopern einzustellen, sondern als Festspiel zu besonders denkwürdigen Tagen, wenn die Leistungen der Comparserie, des Chores und Orchesters wenigstens verhältnismäßig mit denen der Festtage der Eröffnung des Theaters verglichen werden können, zu betrachten." (Brief an Srb 1881.)

„Die ‚Libuša' habe ich beim Theater nie als Repertoirestück eingereicht; sie soll nach meinem Wunsche zu den Festlichkeiten der ganzen böhmischen Nation dienen." (An den Kapellmeister Čech 1883.)

„Ich würde ‚Libuša' durch das alltägliche Aufführen sozusagen begraben. ‚Libuša' ist keine Oper nach alten Regeln, sie ist ein festliches Tableau, eine musikdramatische Verkörperung. Eine alltägliche Repertoireoper ist aber ‚Libuša' nicht, deshalb unterliegt sie nicht deren Anforderungen sondern stellt ihre eigenen! Ich bin der Schöpfer dieses Genres in der Musik, speciell in der böhmischen. Wegen elender paar Gulden lasse ich nicht meine Arbeit, die einzige von (solcher) Bedeutung in unserer Literatur, in Gesellschaft abgedroschener Gassenhauer durchhecheln." (An den Kapellmeister Čech 1883.)

Polkas, wobei er noch immer Beweise von seinem phänomenalen Gedächtnis lieferte.[1])

Am 4. October 1881 spielte er noch seine neuesten Tanzstücke in Pisek.

Zu einer allgemeinen Ehrung und glänzenden Genugthuung gestaltete sich für den Meister die Feier der hundertsten Aufführung der „Verkauften Braut" am 5. Mai 1882.

Soweit die Ereignisse dieser Periode nicht seine Anwesenheit in Prag erforderten, brachte Smetana sein Leben in dem idyllischen Forsthause in Jabkenitz zu, ohne die Hände in den Schoß zu legen. Von Vocalcompositionen wären aus dieser Periode nachzutragen: der Männerchor „Lied auf dem Meere" (Text von Vitězslav Hálek, 1877); die dreistimmigen Frauenchöre „Mein Stern", „Sonnenuntergang", „Die Schwalben kamen geflogen" (Texte von Josef V. Sládek). An diese schließen sich später an die Composition der sehr populär gewordenen „Večerní písně" (Abendlieder) Háleks, fünf an der Zahl (1879); die Männerchöre „Věno" (Die Mitgift) und „Gebet" (Texte von Debrnov, 1880).

In dieser Zeit kehrte Smetana zu seiner Lieblingsbeschäftigung, der Composition von Tanzstücken (Polkas), welche ihn noch bis zum Schluss seiner Thätigkeit zu weitläufigen Plänen anregte, zurück. Den Jahren 1877 bis 1879 verdanken ihre Entstehung die unter dem Titel „Böhmische Tänze" gesammelten vier Polkas nebst zehn besonders benannten verschiedenartigen Nationaltänzen für Clavier sowie die G-Dur-Polka „Venkovanka" (etwa: Die Bäuerin) für Orchester (1879).

Hierzu kommen noch ein Andante für Clavier und zwei Duos für Clavier und Violine: „Z domoviny" (Aus der Heimat).

„Die Teufelsmauer".

Wir sehen also Smetana eine rastlose, unermüdliche Thätigkeit entwickeln in einer Zeit, wo ihm das Vergnügen am musikalischen Schaffen durch seine Krankheit verleidet, wo das Gewinnen der

[1]) Zelený erzählt, Smetana habe die Gesellschaft einmal durch die Vorführung der verschiedensten Sonatenformen in historischer Reihenfolge aus dem Gedächtnis unterhalten. Dann sei er zur Entwicklung der Polka übergegangen und habe eine Reihe der verschiedenartigsten Polkas bis Strauß vorgespielt.

richtigen Vorstellung von den Tönen, jenes geistige Hören, nur unter einer hochgradigen Affection der Nerven zu erzielen war, die nicht ohne die schwersten Folgen für den ohnedies krankhaft beanlagten Organismus des alten Meisters bleiben konnte. Einen Einblick in das Mühsame dieses Schaffens gewähren uns die folgenden Zeilen Smetanas an seinen Freund Srb:

„Am 15. October (1880) nahm ich Ihr Gedicht („Věno") in Arbeit gleich früh morgens. Ich las es so lange laut, im Zimmer auf- und abgehend, bis sich die Worte in Musik verwandelten, die zuerst mit Bleistift auf dem Papier aufgezeichnet, bald aber ins reine abgeschrieben vor meinen Augen lag. Und so war Ihr Chor mit einem Tage fertig. Da haben Sie ihn! . . ."

Da ihn nun aber auch das Gedächtnis im Stiche zu lassen begann, war seine Arbeit überaus anstrengend. Er mufste alles wieder aufs neue lesen, bevor er an die Fortsetzung seiner infolge der Überanstrengung der Sprechorgane, der Lunge (da er die Melodien laut vor sich hinsang) und der Nerven häufig unterbrochenen Arbeit gehen konnte, so dafs er kaum vier Stunden täglich schreiben konnte, und es ist bewunderungswürdig, mit welcher Ausdauer und Aufopferung er unter solchen Umständen den letzten Rest seiner geistigen Kräfte der Composition einer neuen Oper, deren Text ihm Eliška Krásnohorská vorgelegt hatte, widmete.

Von einem Schullehrer um einen Beitrag für dessen Liederbuch angegangen, nimmt der immer gefällige Smetana Anlafs, seinen Zustand folgendermaßen zu schildern:

„Ich verweigere Ihnen nicht für immer meinen Beitrag zu Ihrem Unternehmen, aber vor dem Juni oder Juli (1882) kann ich keine Composition unternehmen! Es ist mir rein unmöglich, gerade in dieser Zeit eine noch so unbedeutende Arbeit zu übernehmen, weil ich mein großes Werk noch nicht vollendet habe. Und vor Beendigung dieses Werkes kann ich, ja darf ich mich nicht in der Conception dieses beschwerlichen Werkes stören lassen, dem ich meine ganze Kraft und Aufmerksamkeit zuwenden mufs — wenn anders dieses Werk eine künstlerische That werden soll. Wenn ich nun etwas ganz Fremdes, was nicht gerade zu dieser Composition gehört, meiner Stimmung aufdrängen würde, möchte das Ganze darunter leiden. Mein krankhafter Zustand gestattet mir nur, in ganz kurzen Zeiträumen zu arbeiten. Wenn ich nur ein kleines Stündchen schreibe, jagt mir ein Sausen zu Kopfe, und es kreist mir im Schwindel alles vor den Augen, so dafs

ich mich gezwungen sehe, das Schreiben sein zu lassen und vom Schreibtisch wegzugehen — und zu warten, bis alles das wieder ins Gleichgewicht kommt. Bei einem so complicierten Werke, wie es die Oper ist, an der ich eben arbeite, habe ich zu thun, den Zusammenhang des ganzen Organismus festzuhalten, die melodischen, harmonischen, polyphonischen und orchestralen Bestandtheile des Werkes im Gedächtnis zu behalten, da mir ja nicht ein einziger Ton von außen zu Gehör kommt. Da darf nichts Fremdartiges, diesem großen Werke nicht Verwandtes in das Gedächtnis gelangen, sonst ist es mit der Einheitlichkeit des Stiles in seinem Zusammenhange aus. Meine Collegen in ihrem gesunden und glücklichen Leben kennen dies nicht und haben keinen Begriff von dem Kampf gegen ein böses Geschick bei meiner Arbeit! Ich will noch unserem Volke schenken, was ich ihm schuldig bin, und was ich in meinem Herzen trage — ein Werk von großem Umfang — und dazu muss ich bei meinem traurigen Zustand alle meine Kräfte zusammenhalten." (24. Februar 1882.)

Dieses Schmerzenskind der Muse Smetanas ist seine letzte vollendete Oper „Čertová stěna" (Die Teufelsmauer).

Das Libretto hat den Vorzug aller Operntexte Krásnohorskás, dass nämlich Inhalt und Diction desselben poetisch sind. Da wir es mit einer komischen Oper in demselben Sinne wie beim „Geheimnis", wo sich Tragik und Komik zu der Verbindung amalgamieren, die Humor heißt, zu thun haben, so müssen wir hervorheben, dass der Text zur „Teufelsmauer" im Vergleich zum „Geheimnis" weniger Gelegenheit zu einem breiten musikalischen Aufbau, aber umso mehr Mannigfaltigkeit an dankbaren Figuren und Situationen bietet. Die Handlung ist in der „Teufelsmauer" lebhafter, reicher, der Knoten derselben ist mit Geschick geschürzt, doch lässt die Deutlichkeit und Richtigkeit der Motivierung in manchen Details viel zu wünschen übrig. Etwas unterscheidet aber diesen Text von den bisherigen Libretti zu Volksopern, deren Composition Smetana unternommen hatte: das romantische Element. Dieses wird durch den ritterlich-historischen Hintergrund des Ganzen und durch die hochoriginelle Figur des Kobolds repräsentiert.

Der Titel der Oper rührt von der bei Hohenfurth die Moldau in einem wildromantischen Thal einengenden Felswand her, von welcher im Volk die Sage geht, dass sie vom Teufel errichtet worden sei.

Im 13. Jahrhundert lebte dort der mächtige Ritter Vok Rosenberg aus dem alten Geschlecht, dessen Burg sich noch heute zwischen Hohenfurth und Krumau an der Moldau erhebt. Dieser Herr

hatte kein Glück bei den Frauen. Die Gräfin von Schauenburg, der er voll aufrichtiger Liebe Herz und Hand geboten, hatte ihn zurückgewiesen, und als er um andere Frauen, um sein Haus zu erhalten, warb, gieng es ihm nicht besser. Dies erfüllt seine Getreuen mit Trauer; sein Vasall Jarek läſst sich sogar aus Ärger über dieses Kartellhalten der Frauen zu dem Schwure hinreißen, selbst nicht eher zu heiraten, als sich sein Freund Rosenberg vermählt hätte. Von dieser Ergebenheit gerührt, will Rosenberg noch einmal sein Glück versuchen. Allein der Einsiedler Beneš weiß ihn zum Eintritt in das Hohenfurther Kloster zu überreden, damit diesem seine Güter zufallen. Rosenberg verspricht, nur unter der Bedingung im Kloster bleiben zu wollen, daſs kein Mädchen aus Liebe zu ihm ihm dahin nachkomme. Diese Bedingung stellt er vor Hedwig, der Tochter der verstorbenen Gräfin von Schauenburg, welche sterbend letztere seinem Schutze anvertraut hatte, und wartet ihre Entscheidung im Kloster ab. Hedwig gelangt zu dem von ihr geliebten Rosenberg über eine Mauer, welche die Höllengeister auf Befehl des rachedurstigen Teufels (Marach) erbaut hatten, ins Kloster. Beneš bannt die bösen Geister, und Rosenberg geht mit Hedwig, seiner glücklichen Braut, frei aus dem Kloster hervor. Nun kann auch Jarek, dessen Geliebte des Castellans Michálek Tochter Katuška ist, sich mit ihr vermählen.

Der erste Act der Oper, der ganz gut gebaut ist, fällt gegen den Schluſs etwas schwach ab, der Schluſs des zweiten Actes ist nach einer Reihe glänzender Nummern geradezu unglücklich, der dritte Act leidet an einer allzu großen Zersplitterung der Handlung. Das ganze complicierte Werk erfordert die genaueste Beobachtung aller Details, um die Schwierigkeiten der scenischen Durchführung zu überwinden, und stellt an die darstellerischen Kräfte wie an den Regisseur die größten Anforderungen.

Von den Gestalten, welche die Textdichterin mit der „Teufelsmauer“ ins Leben gerufen, ist der Castellan Michálek die humorvollste, der Teufel die originellste Figur, welche beide allein der Oper wegen der später zu zeigenden vorzüglichen musikalischen Darstellung Smetanas einen hervorragenden Platz unter den böhmischen Opern und in der Literatur der komischen Oper überhaupt sichern.

Über das Verhältnis der Musik zur „Teufelsmauer“ zu den übrigen Opern Smetanas wollen wir uns wieder aus seinem eigenen Munde belehren lassen:

„Der Musikstil in dieser Oper ist kurz gesagt der Smetana'sche, d. h. die Verbindung selbst einfacherer Melodien mit immer gewissenhaft gewählter Harmonie und einem wohl durchdachten Plan in Bezug auf den Bau, den Zusammenhang und die Einheitlichkeit der ganzen Oper zu einer großen Symphonie, welche hier allerdings — was die Hauptsache — mit dem Text verbunden ist! — Dieser Stil bewährte sich schon in meinen komischen Opern sowohl als auch in den seriösen, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass die Oper immer eine böhmische bleibt. Für das große Drama reicht aber dieser Stil nicht aus, weil er einem Text seinen Ursprung zu verdanken hat und mit einem solchen verbunden ist, der entweder keinen tragischen Kern oder nur die Schicksale des gewöhnlichen Volkslebens zum Inhalt hat. In der tragischen Oper dagegen, wo die Personen mehr oder weniger ideal dargestellt werden, muss die Musik in ihrem ununterbrochenen Fluss und ihrer Reinheit auf einer möglichst hohen Stufe stehen. In ‚Libuša' ist hierzu ein Versuch und Anfang gemacht worden; mit einem neuen geeigneten tragischen Text möchte ich mich am liebsten jetzt beschäftigen, weil ich die Ansicht, welche in mir von diesem Stil lebt, und die ich wegen des Textes in der ‚Libuša' nicht durchführen konnte, jetzt in Leben umzusetzen versuchen möchte. NB. Tragisch kann man sich nicht die Helden aus der Zeit der Fräcke und Cylinder vorstellen, wohl aber die idealen Helden aus längst vergangenen Jahrhunderten." (An Čech, 24. April 1882.)

Gibt uns diese Auslassung Smetanas ein Bild seiner Anschauungen und seines idealen Zieles im allgemeinen, die er in dem Augenblick darlegt, da die eben mühsam vollendete Oper zur Aufführung einstudiert werden soll, so werden wir aus den folgenden Citaten ersehen, wie hoch er selbst den Wert seiner neuesten Oper anschlug, wie er selbst sie als den Ausgangspunkt einer neuen Richtung, die er der komischen Oper gegeben, betrachtete.

„Endlich wurde ich," schreibt er an seinen Freund Srb, „mit der Oper ‚Die Teufelsmauer' am 17. April (1882), Montag vormittags fertig. Die letzten Tage verwendete ich noch zur Correctur einzelner Stellen in diesem Werk; ich schrieb noch die Harfe, Tschinellen, Triangel ꝛc. hinzu. Das Finale gab mir die größte Mühe. Um den musikalischen Effect dieser Oper brauche ich nicht besorgt zu sein; ihr Stil ist ein besonderer und zwar ganz dem Inhalt des Textes angemessener. Je mehr ich der Correctur halber die Oper durchgehe, desto stärker wird meine Überzeugung, dass diese Musik gut ist und

gar nicht anders hätte componiert werden können. Die Gesangspartien fast aller mitwirkenden Sänger sind durchaus dankbar und stellenweise hinreißend, die Orchesterbegleitung so reich und mannigfaltig, dass ich mich über meine Geduld bei der Arbeit wundere. Und so sehen Sie, wie ich mit meiner Oper prahle, allerdings aber nur einem aufrichtigen Freund und vernünftigen Verehrer der Musik und nicht den zopfigen Zunftgenossen gegenüber."

In einem Schreiben an den Kapellmeister Čech heißt es:

„Die Musik ist zwar, vorzüglich in der Intonation und Harmonisation, schwer, aber dafür von einschmeichelnden melodischen Cantilenen ganz erfüllt; die Partien sind fast sämmtlich dankbar."

Dies alles zum Beweis für das hohe Selbstbewusstsein, welches der Meister hatte, und für die Klarheit, mit welcher er sein Ziel sah, und den Weg danach richtig gefunden zu haben glaubte. Umso tiefer musste er den Misserfolg seines Werkes empfinden.

Als nämlich diese Oper am 29. October 1882 im neuen böhmischen Theater in Scene gieng, kurze Zeit, nachdem ebendort Dvořáks „Dimitrij" seinen glänzenden Einzug auf die böhmische Bühne gefeiert, hatte Smetana mit ihr nur einen schwachen Achtungserfolg zu verzeichnen. Wenn man bedenkt, dass Smetana zu einem Stück, das durch eine poetische, dem zauberisch-schönen romantischen Hintergrund des Ganzen entsprechende Ausstattung und sorgfältige Durchführung aller dem Regisseur und den Einzelkräften gesetzten, sehr schwierigen Aufgaben wirken sollte, seine Musik geschrieben, dass dafür aber bei der Erstaufführung eine auffallende Dürftigkeit und die vollständige Unfähigkeit, der Dichterin und des Componisten Gedanken zu verkörpern, auf der Bühne zu sehen waren, so trifft in erster Reihe die Theaterleitung die Schuld an dieser für Smetana so schmerzlichen Niederlage.[1])

Obwohl Smetana durch vielfache Hervorrufe geehrt wurde, betrachtete man allgemein die Oper als durchgefallen, ohne dass

---

[1]) Smetana führte ein Verzeichnis seiner Compositionen, in welchem er selbst nach der Première der „Teufelsmauer" Folgendes anführt:

„Die Oper wurde am Sonntag den 29. October im Theater hinter dem ehemaligen Thor ganz nachlässig zur Aufführung gebracht. Der nahende Winter nöthigte den Director trotz meiner Bitte, die Oper für das kleine Theater vorzubehalten, zu forcierten Proben. Eine schlechte Ausstattung, alte Costüme, unzureichende Proben haben mich so aufgebracht, dass ich mich nur schwer besänftigen ließ. Die Musik gefiel."

man gegen die Musik irgendwelche positive Bedenken vorbringen konnte, wie es doch bei den früheren Werken Smetanas oft geschehen. Man sprach viel von der scandalösen Inscenierung; über die Musik der Oper selbst konnte man sich, mit Äußerlichkeiten zusehr beschäftigt, gar kein Urtheil gebildet haben.

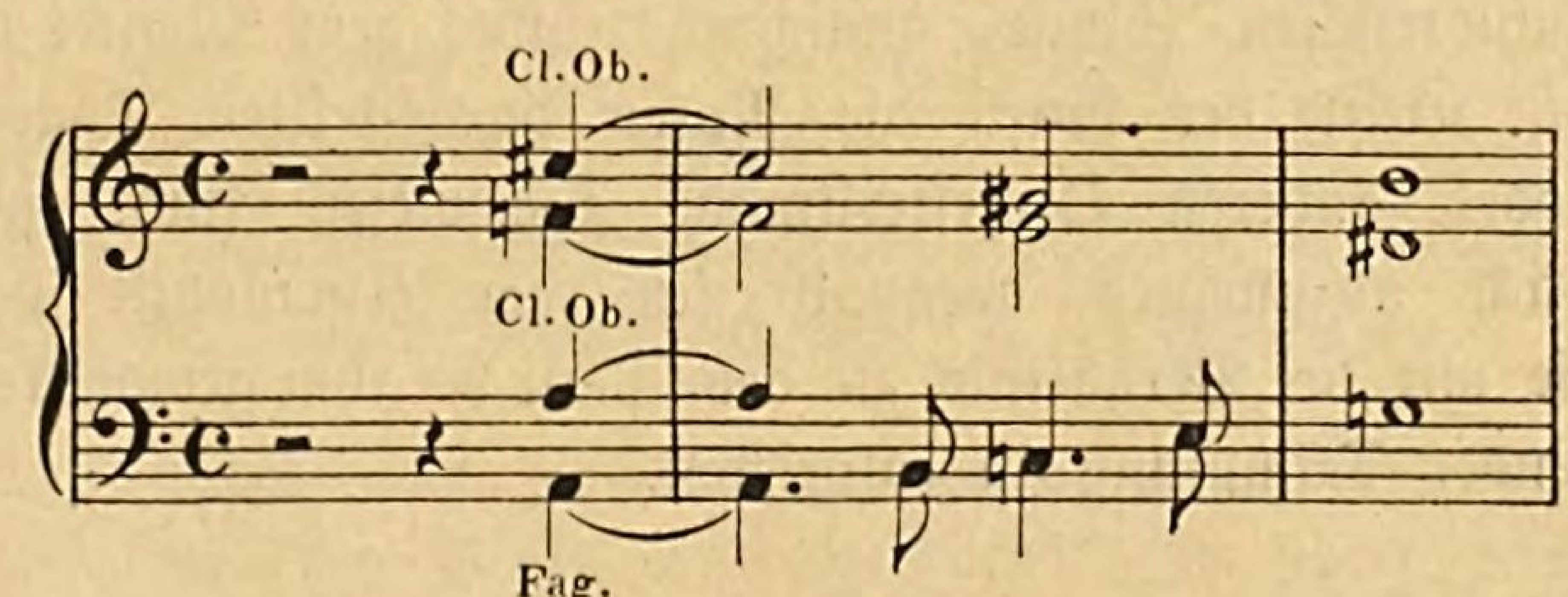
Ein Theil der Zuhörerschaft erklärte die Musik für allzu „schwer zugänglich", während die meisten der Verehrer Smetanas sich nicht genug über ihre Einfachheit bezüglich der Orchesterbegleitung wundern konnten. Das erstere Urtheil zeigt eben die Urtheilslosigkeit des rathlosen Theiles des Publicums, der sich gern eines Schlagwortes bemächtigt, das ihm aus der Verlegenheit helfen soll. Ihm galt auch die ironische Bemerkung, welche Smetana — nach Zelený — inmitten des Jubels, der die hundertste Aufführung der „Prodaná nevěsta" begleitete, gemacht haben soll: „Ich möchte wissen, ob diese Melodien dem Publicum schon klar sind?" Mit der Einfachheit der Orchesterbegleitung aber hat es seine Richtigkeit. Wirklich ist sie in dieser Oper, während Smetana sonst die ganze Wucht der Orchestermassen ins Feld zu führen wusste, und die Instrumentierung sich durch Ausdrucksfülle und technische Meisterschaft auszeichnete, nicht überall, aber doch an sehr zahlreichen Stellen ungemein schlicht: einfache Accorde, zerstreute Soli der einzelnen Instrumente, nicht selten das bloße Streichquartett, manchmal nur unter Hinzutreten von Holzinstrumenten.

V. V. Zelený will die bei Smetana befremdende Schlichtheit der Instrumentierung aus der Absicht des Meisters erklären, eine durchaus volksthümliche Oper zu schreiben, deren Musik wegen ihrer Durchsichtigkeit auch dem Laien zugänglich und verständlich werden sollte, also eine Oper, deren Melodien dem Publicum ohne Mühe klar werden könnten. Diese bei den Haaren herbeigezogene Erklärung erscheint aber umsoweniger begründet, als Smetana in dem oben citierten Briefe selbst als Vorzug der Oper hervorhebt: „Die Orchestration ist so bunt und mannigfaltig, dass ich mich über meine Geduld bei der Arbeit wundere." Unter dieser Mannigfaltigkeit der Orchestration dürfte Smetana gerade die Abwechslung von reich aufgetragenen Farben mit leicht hingehauchten Stellen in der orchestralen Illustrierung der Melodien verstanden haben.

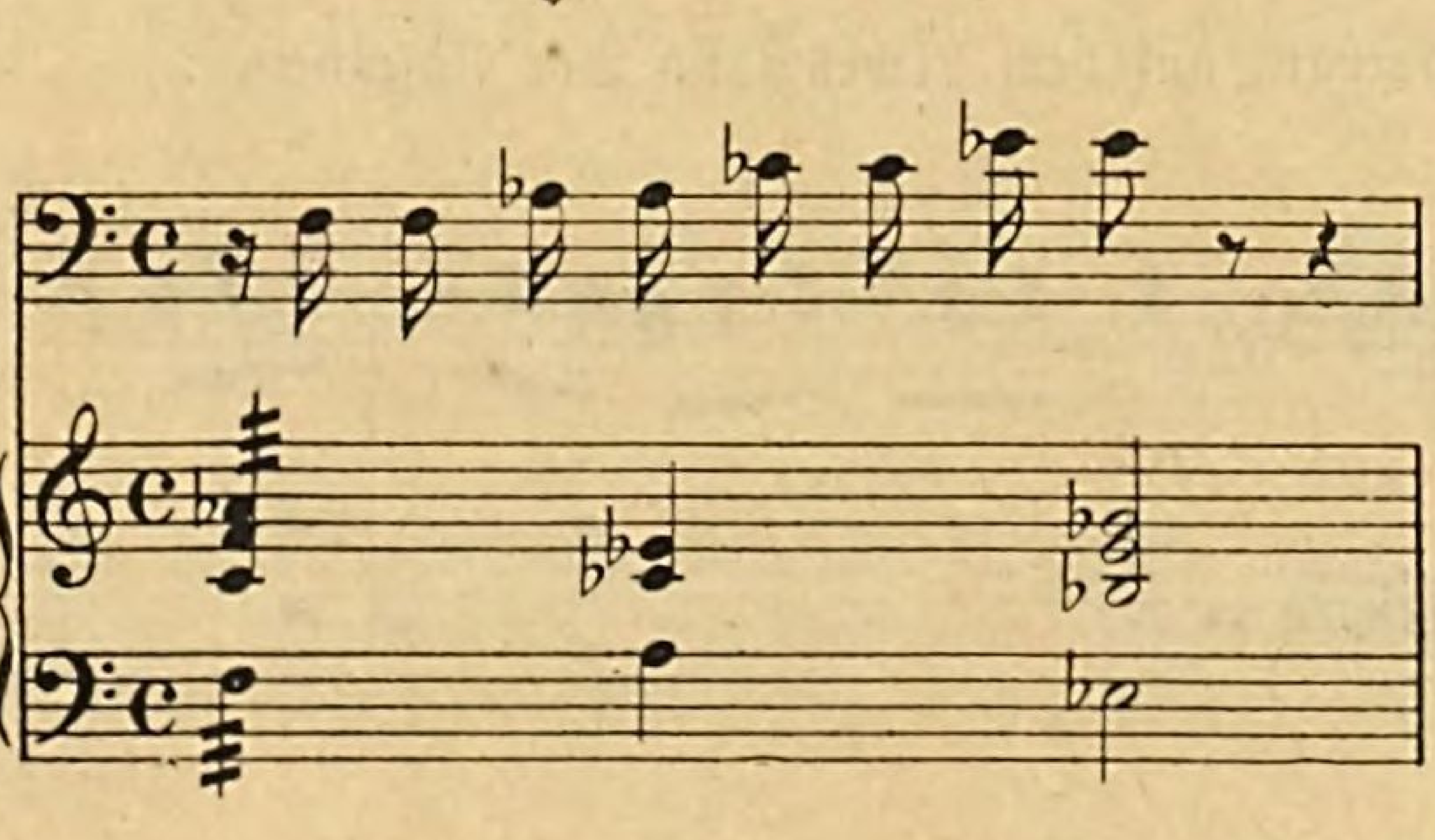
Dasselbe Bedenken übrigens, das sich gegen die eben erwähnte Erklärung Zelenýs einwenden ließe, steht einer zweiten, von Hostinský aufgestellten Meinung entgegen, die sonst etwas Wahr-

scheinlichkeit für sich hätte, das Bedenken nämlich, dass sich auch zahlreiche voll instrumentierte Stellen in der Partitur finden. Wir wissen von der vollständigen Taubheit des Meisters, von der hochgradigen Erregung seiner Nerven, von den Mühen und Beschwerden, welche das Componieren dem kranken Manne verursachte, von seinem schwindenden musikalischen Gedächtnis — sollte das alles in der Partitur keine Spur zurückgelassen haben? Das musikalische Können des Contrapunktikers hat selbstverständlich keine Einbuße erlitten. Den besten Beweis hiefür liefert das Terzett im zweiten Act (Vok Rosenberg sieht bald den wahren, bald den vom Teufel imitierten Eremiten Beneš und verspricht dem Teufel, ins Kloster eintreten zu wollen), in welchem Smetana sich eine höchst interessante und originelle Spielerei mit dem Motettenstil der alten Kirchenmusik erlaubte. In Bezug auf musikalische Originalität wird dieses Terzett noch von dem ersten Auftritt desselben Actes erreicht mit dem packenden Rufe Jareks nach Ruhe (As-Dur, Lento non troppo $^3/_4$), dem Wiegenlied des Teufels und dem Traum Jareks, an dem die Verwandtschaft mit dem Traume Kalinas im „Geheimnis" nicht zu verkennen ist. Schon die harmonische Folge von drei übermäßigen Dreiklängen, welche das Motiv des bösen Geistes[1]) darstellen, und sein Lachen[2]) ist ein so kühner Griff in die Saiten, dass er von einer unbestreitbaren Sattelfestigkeit

[1]) Die kecke Verbindung dreier übermäßiger Dreiklänge:
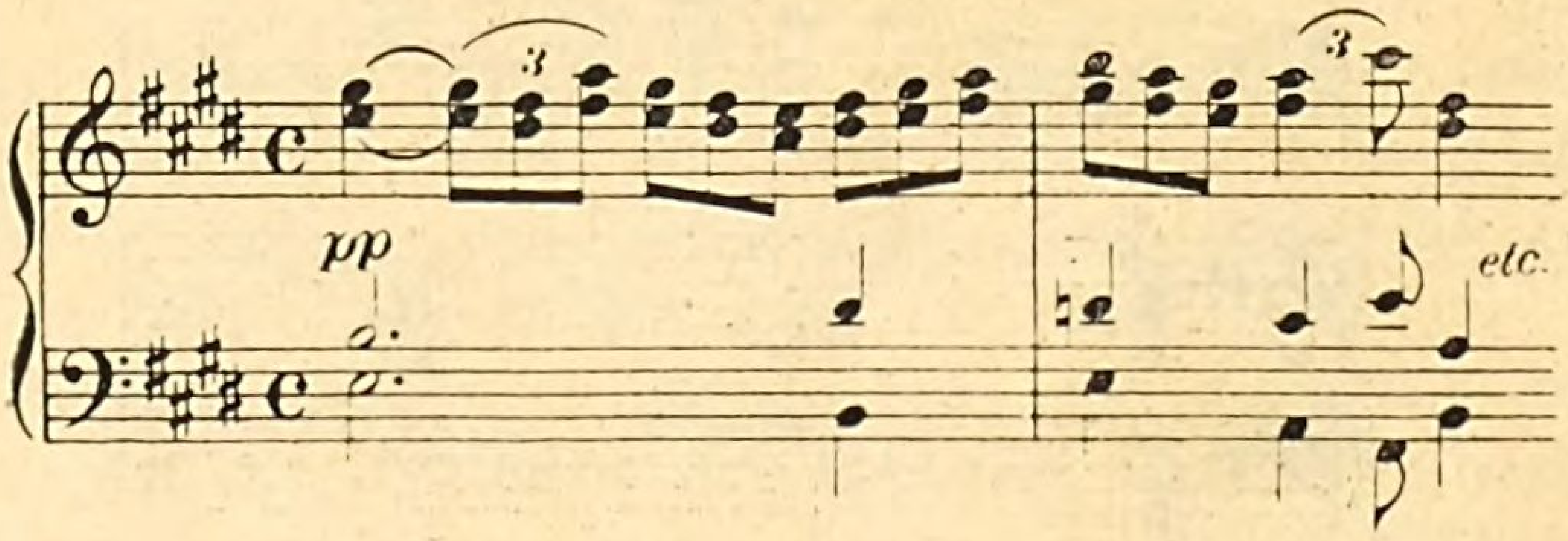


[2])



des tauben Meisters in der Harmonisation Beweis genug liefert. Aber auch die Schönheit der melodischen Invention des Meisters hatten durch dessen Nervenstörung nicht gelitten, denn solche Gesänge wie der vierstimmige Frauenchor mit dem Liebeslied Katuškas in der zweiten Scene des ersten Actes, wie die höchst effectvolle Baritonarie Vok Rosenbergs, in welcher er seine Liebesleiden[1]) berichtet, wie die komisch wirkenden Expectorationen Michálcks im ersten Act, das Ensemble (E-Moll 3/4) „Blaha lásky se neodříkej" (Entsage nicht den Liebesfreuden) im zweiten Act, das Pastorale des Teufels, der Höllenwalzer des dritten Actes geben allein schon eine so glänzende Bilanz, welche diejenigen Lügen straft, die da meinen, Smetanas „Teufelsmauer" sei das todtgeborene Kind eines lendenlahmen Vaters. Wer solche Sachen zu schreiben vermag, überragt, selbst von der schwersten Krankheit heimgesucht, die besten Componisten, die sich eines gesunden Gehörs und mühelosen Schaffens erfreuen, den hat das ideale Gehör noch immer nicht im Stiche gelassen. Es bleibt also wirklich nur die eine Spur seiner Krankheit übrig: die zurückhaltend, vorsichtig, ja ängstlich jedem Zuviel ausweichende Mäßigung in der Instrumentation. Diese führt Hostinský auf ein Schwinden des Sinnes für die Quantität der Töne, für die Schallstärke zurück. Dieses Stadium, welches Hostinský auf dem Wege zwischen der vollständigen Taubheit im physiologischen Sinne des Wortes und dem Verlust des idealen Gehöres (also Taubheit auch im psychiatrischen Sinne) annimmt, raubte dem Meister die Möglichkeit, die Kräfte der durch die Noten dargestellten Töne, welche der einen oder anderen Orchesterstimme zugewiesen sind, gegeneinander verläſslich abzuwägen, weshalb sich der Componist begnügte, die Melodie mit im Verhältnis zu dem sonst bei ihm gewohnten Verfahren auffallender Dämpfung zu colorieren.

[1]) Aufgebaut auf dem Liebesmotiv Vok Rosenbergs:



Hier ist ein Punkt, wo dem Biographen der Einblick in die Werkstatt des Geistes durch einen dichten Schleier verwehrt ist, den zu lüften es der fortschreitenden Entwicklung der medicinischen Wissenschaften noch nicht gelungen ist. Es bleibt ihm nur übrig, den äußeren Erfolg des angestrengten Wirkens eines mit der schleichenden Krankheit ringenden Componisten festzustellen, und dieser war für den armen Mann sehr traurig. Die dritte Vorstellung der „Teufelsmauer" sollte ein Benefizabend für den Componisten sein, allein das Publicum blieb vollständig kalt und ehrte den Künstler durch keine der Gunstbezeugungen, mit denen es sonst nicht zu kargen pflegte. „Ich bin also schon vielzu alt, ich soll also schon nichts mehr schreiben, man will nichts mehr von mir!" Es war für Smetana der härteste Schlag, denn bei allen früheren Misserfolgen und Anfeindungen hatte ihn das unerschütterliche Vertrauen auf seine Künstlerschaft aufrecht erhalten — jetzt begann der Zweifel an ihm zu nagen.

Die letzten Lebensjahre Smetanas.

Hatte er schon beim Componieren der „Teufelsmauer" über die vor allem aus seiner Gedächtnisschwäche sich ergebenden Schwierigkeiten geklagt, aber immer noch mit selbstbewusster Sicherheit die Art der Composition als die einzig richtige, das ganze Werk als ein gutes bezeichnet, so verließ ihn bei seinen folgenden Compositionen jenes Meisterbewusstsein. Ist die „Teufelsmauer" das Ringen nach einem neu gesteckten, sehr hohen Ziel, aus dem der kranke Componist trotz des Unverständnisses des Publicums ehrenvoll hervorgieng, so bedeutet sein zweites Streichquartett (D-Moll) die Niederlage seines Talentes gegenüber der tückischen Nervenkrankheit.[1]) Sme-

[1]) Smetana schreibt unter dem 14. Juli 1882 an Srb:

„Den ersten Satz des Quartettes habe ich vollendet, bin jedoch betreffs des Baues dieses Satzes in Verlegenheit, der Satz ist ganz ungewöhnlich in der Form und schwer verständlich; eine gewisse Zerrüttung herrscht in dem ganzen Satz und wird, wie mir scheint, den Spielern große Schwierigkeiten bereiten — sie ist eine Folge meines unglücklichen Lebens. — Ich fühle mich ermüdet, schläfrig und befürchte, dass mich allmählich die Lebhaftigkeit der musikalischen Gedanken verlassen wird; es scheint mir, als wäre alles, was ich jetzt musikalisch nur vor meinem geistigen Auge sehe und bearbeite, von einem gewissen Nebel der Gedrücktheit und Trauer verhüllt. Ich glaube, dass ich auf dem Endpunkt meines originellen Schaffens angelangt bin, und dass bald eine Armut an Gedanken und als deren Folge eine lange, lange Pause eintreten wird, in der mein Talent vollständig verstummen wird."

tana dachte sich das Quartett als Fortsetzung seiner musikalischen Autobiographie „Aus meinem Leben". Dasselbe sollte das wirre Sausen und Schwirren der Musik in den Ohren eines Menschen, der das Gehör verloren, darstellen. Doch war diesmal der selbstbewusste Satz des Meisters, der auf seine Klagen und Zweifel folgt, das Quartett sei gut, voll melodischer Momente, Gefühl und Neuheit, eine Selbsttäuschung — er war wirklich auf dem Endpunkt seines originellen Schaffens angelangt.

Das genannte Quartett hatte er knapp nach Vollendung der „Teufelsmauer" im Sommer des Jahres 1882 begonnen, obwohl sein körperlicher Gesundheitszustand damals recht unerfreulich war. Er litt an einem erstickenden Husten, an Brustkrämpfen und an Kurzathmigkeit. Im Herbst ließ das Keuchen nach. Er brachte eine zeitlang in Prag bei seinem treuesten Freunde J. S. Srb zu, in welche Zeit die erste Vorstellung der „Teufelsmauer" (29. October 1882), die traurige Benefizvorstellung und einer der schönsten Tage im Leben Smetanas fallen: die erste Gesammtaufführung des Symphoniencyklus „Mein Vaterland" vom 5. November 1882. Nach seiner Rückkehr nach Jabkenitz schreibt Smetana begeisterungsvoll an den Kapellmeister Čech:

„Es war mir, als hätte ich ein Stück nach dem anderen gehört, geistig, aber fast in Wirklichkeit .... Ich war tief ergriffen von Ihrer That und der Tapferkeit Ihrer Kämpfer. Und was ich nur in meinem Inneren träumte, was nur in meinem bewegten Herzen lebte, es ward durch Ihre Meisterschaft von Ihnen allen der Welt verrathen. Ich konnte Ihnen in Prag noch nicht danken, ich war zu tief bewegt — aber Sie haben mir das Vertrauen wiedergegeben, dass die zaubervollen Klänge in meinem Herzen aufs neue ertönen werden — bis zum Ende meines Lebens."

Die Brust von großen Hoffnungen geschwellt, war Smetana aus Prag heimgekehrt. Allein von einem neuen, viel größeren Unheil wurde er heimgesucht. Die Überanstrengung der Nerven hatte Störungen seiner geistigen Klarheit zur Folge. Das erstemal hatte er einen solchen „Blutandrang zum Gehirn" nach Mitte November 1882. Er verlor jählings die Fähigkeit, articulierte Laute hervorzubringen, zu denken, sich zu erinnern; Beben, Schauern und Frösteln durchlief seinen Körper. Wie er selbst schildert, schrie er ununterbrochen die Silben tě-tě-ně, bis er lange Zeit mit offenem Mund, ohne einen Laut von sich zu geben, stehen blieb. Er konnte nicht

lesen. Den Namen der ihn umgebenden und historischer Personen vergaß er. Der Arzt verbot ihm jede geistige Thätigkeit, die über eine Viertelstunde andauern sollte; Compositionen durfte er weder lesen noch spielen, noch schreiben. Was zu seiner Natur geworden war, dessen sollte er sich jetzt entschlagen: musikalisch zu denken. Der treueste Gefährte, der Smetana auf seinem Lebenswege immer begleitet hatte, sein Humor, verließ ihn jetzt, und andere, unheimliche Gäste stellten sich bei ihm ein und umschwirrten und umtobten seinen von einer krankhaft gereizten Phantasie gepeinigten Geist: quälende Hallucinationen. „Verzeihen Sie," schreibt Smetana an Srb über seine Lage, „dass ich nicht mehr schreiben kann, denn es saust mir nicht nur im Kopf, sondern es spricht in vielerlei Stimmen, murmelt, pfeift, ja das ganze Gewirr unsichtbarer Stimmen um mich herum singt, lacht und schimpft mich einen Dummian u. s. w. ... Leben Sie wohl! Ich kann und darf nicht mehr schreiben. Schon in Prag fühlte ich deutlich, dass in meinem Inneren ein großer, schwerer Kampf um die Gesundheit beginne. Schreiben Sie mir bald. Bemitleiden Sie mich nicht, ich bin auf den Weg, wenn er mir bestimmt sein sollte, vollkommen vorbereitet."

Im März 1883 kam Smetana nach Prag und vollendete hier das trotz des ärztlichen Verbotes selbst während der Nervenkrankheit weiter componierte Streichquartett. Für die Zukunft fehlte es ihm, obwohl er sich über das ihn verlassende musikalische Gedächtnis schwer beklagte, nicht an glänzenden Plänen. Sein damaliger Lieblingsgedanke, mit dessen Durchführung er auch ernstlich begann, war die Composition eines Cyklus von nationalen Tanzstücken unter dem Titel „Prager (oder „Böhmischer") Carneval". Der Anfang dieser großen „symphonischen Dichtung" wurde im Sommer 1883 von Smetana geschrieben. Die Introduction schildert das Gewimmel der Masken, worauf die Eröffnung des Balles durch eine Polonaise dargestellt wird. Die Vollendung dieses groß angelegten Werkes sowie eines geplanten Festmarsches zur Neueröffnung des böhmischen Nationaltheaters ließ die Verschlimmerung seines Zustandes nicht mehr zu. Unermüdlich aber, wie Smetana schon einmal war, flüchtete er sich von der absoluten Musik zur Operncomposition, wo ein ihn begeisternder Text die Vorstellung und Stimmung wieder wachrufen konnte, die ihm den musikalischen Gedanken ins Gedächtnis zurückrufen halfen, wenn er ihm, wie er selbst sagte, davongelaufen war. Es war dies die Oper „Viola". Schon vor der Composition seiner „Hubička" war ihm das nach Shake-

speares „Heiligem Drei-Königsabend" oder „Was Ihr wollt" gearbeitete Libretto von Eliška Krásnohorská zur Verfügung gestellt worden und hatte Smetana die Composition in Angriff genommen. Jetzt kehrte er mit größtem Eifer zu demselben Sujet zurück. Von dem vorhandenen Manuscript sind 15 Seiten voll instrumentiert, 50 weitere Seiten enthalten die Singstimmen mit Begleitung in den Streichinstrumenten, während die übrigen Orchesterstimmen unausgefüllt geblieben sind.

Am 18. November 1883 war er in Prag bei der Eröffnung des nach dem Brande vom Jahre 1881 neu hergestellten Nationaltheaters durch seine Festoper „Libuša" anwesend. Erst mit dem Antritt einer neuen, noch heute dem Nationaltheater vorstehenden Direction hatten seine Zurücksetzung, gewissenlose Ausbeutung und wiederholte Kränkung, die er von der Theaterleitung unter Mayer hatte erfahren müssen, ein Ende gefunden. Wie tief sein künstlerisches Selbstbewusstsein beleidigt und empört war, als man im Jahre 1882 sein hehrstes Werk, („Libuša") auf unwürdige Weise insceniert, zu einem Repertoirestück der čechischen Bühne im hölzernen Neuen Theater hatte machen wollen, darüber geben seine Briefe an den Freund und Berather Srb aus jener Zeit Aufschluss. Sie sind sämmtlich in einem gereizten, sehr energischen Ton geschrieben und zeigen, wie schwer es ihm damals war, eine solche Respectlosigkeit gegen seine Kunst, eine solche Misskennung seiner Verdienste länger zu ertragen. Wie lange hatte er unterhandeln müssen, bevor ihm für die „Libuša" und für die „Teufelsmauer" Tantièmen von 10 Procent vom Bruttoertrag zugesichert wurden! So hatte er sein ganzes Leben lang gearbeitet und gerungen, ohne es zu erleben, dass die Schuld, welche die Nation an ihn abzutragen hatte, ihm rückgezahlt worden wäre. Er hatte in einer Zeit gewirkt, wo die Voraussetzungen für einen materiellen Erfolg in der Heimat infolge der elenden Verlags- und Theaterverhältnisse[1]) nicht

[1]) Von den 91 fl. ö. W. Monatsgage, welche Smetana während seines Aufenthaltes in Jabkenitz fix bezog, blieben ihm 6 fl. für seine Person, alles übrige verwendete er für seine Kinder. Im November des Jahres 1880 schreibt er an Srb Folgendes:

„An der Oper ‚Čertova stěna' schreibe ich fleißig. Unterdessen möchte ich mir gern wieder durch kleinere Compositionen einen Groschen, einen elenden Verlegergroschen verdienen. Aber womit und wo? Auch verstehe ich nicht, neue Musikstücke gleichsam aus den Ärmeln zu schütteln . . . dass sie etwas wert wären. Es hindert mich daran nicht nur meine Taubheit sondern auch eine gewisse Scheu vor der Heiligkeit der Kunst, welche mir gebietet, nur dann zu schreiben, wenn der

vorlagen; den moralischen Erfolg, auf dessen Eintreten er stets fest vertraut hatte, sah er erst am Ende seiner Laufbahn aufdämmern; seine sichere Überzeugung von der Vorzüglichkeit und Gediegenheit seiner Werke, von der er auch stets eine ehrenvolle Verbreitung derselben im Auslande erwartet hatte, begann sich erst jetzt als gegründet zu bewähren, da die für die böhmischen Verhältnisse etwas zukünftigen Werke jetzt erst eine Kunststätte gefunden hatten, wo eine würdige Verkörperung ihre Gediegenheit erkennen ließ, von wo der Name Smetanas über die Grenzen der engeren Heimat hinaus getragen werden konnte.

Für Smetana war es zu spät. Von der Feier, mit welcher die ganze Nation seinen sechzigsten Geburtstag ehrte (2. März 1884), wusste er nichts mehr. Die Zerrüttung seiner Nerven nahm in schrecklicher Weise zu, bis er in vollständige Umnachtung verfiel. Am 20. April 1884 schaffte ihn sein Freund Srb in die Irrenanstalt nach Prag, wo er, ohne das Bewusstsein wiedererlangt zu haben, am 12. Mai 1884 starb.

Nicht jeder, der für seine Nation das Leben lassen will, braucht dies auf dem Schlachtfeld zu thun. Smetana ist auch einer von den gefallenen Helden.

Als Künstler war er eine ganze Individualität, zielbewusst und consequent. Sein ganzes Wirken war ein stetes Ringen, ein materielles und moralisches Leiden. Der Angehörigkeit zu seiner Nation war er sich stets bewusst und stolz auf sie. Dabei war er als Mensch bescheiden, nicht streitsüchtig, eine durchaus harmonische Natur, mit einem gesunden Humor ausgestattet. Da er seit der völligen Taubheit (seit 1875) sich bei seinem Schwiegersohn in Jabkenitz gänzlich niedergelassen hatte, haben wir diesem Umstande ein reiches Material an Correspondenzen mit Prager Freunden (vor allem J. S. Srb und dem Kapellmeister Adolf Čech) zu danken, welches einen überaus regen, scharfen und hellen Geist verräth. Es findet sich kein Brief darunter, der nicht geistvolle Ansichten über musikalische Dinge, scharfe

Gedanke dessen würdig, wenn er gut, interessant und nicht alltäglich ist! — Und solcher werden allerdings nicht jeden Tag einer geboren! — Das ist ein Elend! — Immer und immer wieder irgendein Bedürfnis und immer das Facit — Deficit."

Nach seiner Rückkehr von der Eröffnung des Nationaltheaters 1883 aus Prag schrieb er wieder von einer sehr großen Geldverlegenheit.

Ausfälle wider die Theater- und Verlagsverhältnisse, selbstbewusste Äußerungen über den Wert seiner künstlerischen Arbeit und humorvolle Ironien über die eigene Person oder seine missliche materielle Lage enthielte. Der Stil ist schlicht, mitunter gegen die Regeln der čechischen Grammatik und Stilistik verstoßend, aber immer deutlich, den Nagel auf den Kopf treffend. —

Blicken wir auf Smetanas Lebenswerk zurück, so theilt sich seine Bedeutung auf das Gebiet der Instrumentalcomposition und der Oper. In ersterer Beziehung erreichte er den Höhepunkt seines Schaffens durch ein Monumentalwerk, den Symphoniencyklus „Mein Vaterland", und durch eine Composition intimerer Natur, das Streichquartett „Aus meinem Leben". In letzterer Hinsicht war seine Leistung als Componist immer in genauer Abhängigkeit von dem zugrunde liegenden Libretto. Da er das Glück, echte Poeten zu Librettisten zu haben, die zugleich den dramatisch wirksamen Aufbau verstanden, erst auf einem vorgerückten Standpunkte seiner Thätigkeit fand, blieb sein Werk unter dem Ideal, das ihm vorschwebte. Dies gilt wenigstens von seinen drei seriösen Opern („Die Brandenburger in Böhmen", „Dalibor" und „Libuša") unzweifelhaft, wenn er auch die Musik zur „Libuša" mit Rücksicht auf den dramatisch schwächeren Text zu seinen besten Werken zählen darf. Auf dem Gebiete der komischen Oper unterliegt er dem Einfluss der Texte in ihrer Mannigfaltigkeit durchaus. Die „Verkaufte Braut", „Der Kuss" und „Das Geheimnis" bezeichnen den aufsteigenden Weg zur Vollkommenheit, die im „Geheimnis" mit größter Annäherung erreicht wird. Daneben liegen zwei eigenthümliche Schöpfungen im komischen Genre: die unbedeutendere Conversationsoper „Die beiden Witwen" und die romantisch-komische Oper „Die Teufelsmauer". Den „Beiden Witwen" ist unter den komischen Opern Smetanas der unterste Platz anzuweisen, die „Teufelsmauer" darf wohl gleich nach dem „Geheimnis" genannt werden. Ja sie ist vielleicht in demselben Maße genialer, als das „Geheimnis" von classischer Harmonie durchdrungen, verständlicher ist. Dabei durchdringt alle Werke Smetanas sein originelles, nationales Schaffen auf moderner Grundlage. In der jetzigen Zeit, wo der fälschlich viel angeschwärzte Begriff des Realismus endlich die richtige Läuterung erfahren hat, und man auch von den Gegnern desselben das richtige Verständnis erhoffen darf, wo man aufgehört hat, den Realismus schlechthin mit dem Ästhetisch-Schönen in schroffen Gegensatz zu stellen, wird es hoffentlich nicht missverstanden werden, wenn gesagt wird, die Größe Smetanas beruhe wie alle wahre, bleibende

Größe in der Weltliteratur auf seinem realistischen und individualistischen Schaffen. Lassen wir ihn diesen Satz in seiner schlichten Weise selbst aussprechen:

„Ich befürchte," fährt er in einem Briefe an Čech vom 4. December 1882 fort, in welchem es sich um die Beantwortung der Frage, ob er ein Libretto vorgelegt erhalten möchte, handelt, „dass man eine Musik nach den bestimmten älteren Formen verlangen würde. Ich bin kein Feind der alten Formen in alten Compositionen, aber niemals bin ich dafür, dass man sie jetzt nachahmt, und dass man darin die Schönheit und den ganzen musikalischen Organismus sucht. Schließlich soll auch das Wort des Librettos gelten und der Charakter des ganzen Werkes. Übrigens habe ich schon einige Decennien fleißig nachgegrübelt und schreibe fast fortwährend so, deshalb ist jede meiner Opern eine andere. Ich ahme keine berühmten Componisten nach. Ich bewundere nur ihre Größe und nehme alles an, was ich als gut und schön in der Kunst und vor allem wahrhaft finde. Sie kennen dies schon längst bei mir, aber andere wissen es nicht und glauben, dass ich den Wagnerianismus einführe!!! Ich habe genug mit dem Smetanismus zu thun, wenn nur der Stil ein ehrlicher ist!" —

Ein Mann, der ein solches Lebenswerk hinter sich hat, verdient auch vom Deutschen gekannt und geachtet zu werden.

Anhang.

Briefe Smetanas an Franz Liszt in Weimar.[1])

I.

Euer Wohlgeboren!

Im vollen Vertrauen auf Ihre weltbekannte Großmuth und Güte, wage ich es, dieses kleine Geistesproduct[2]) Ihnen zu widmen. Zwar sollte ich zuvor um die Erlaubniß dazu ansuchen; doch ungekannt, selbst im Kreise meiner Nächsten, konnte ich nur insofern diesen Schritt wagen, als die Composition selbst zeigen muß, ob sie Ihrer Annahme würdig ist, oder nicht. Doch erlauben mir zuvor, sagen zu dürfen, was mich bestimmt hat, Ihre Güte in Anspruch zu nehmen:

Von Kindheit an war ich den literarischen Studien gewidmet, und mußte, trotz meinem Drange zur Tonkunst, dieselbe als bloße Erholung und Vergnügen betreiben; doch welch' einen Unterricht genoß ich darin! In meinem 17ten Lebensjahre wußte ich weder was cisis, deses ist, die Harmonielehre war mir ein völlig unbekanntes Feld, obwohl ich dessen ungeachtet dennoch componirte?

Im 19ten Jahre brach ich die Fesseln, die mich an die Studien banden, und widmete mich mit allem Fleiße der Musik unter der Anleitung eines gründlichen Lehrers, des Jos. Proksch in Prag. Jetzt bin ich 24 Jahre alt und habe in allen Fächern der Musik die Studien soweit durchgemacht, und eine ziemliche Anzahl von Aufgaben geliefert, daß ich eine ziemliche Fertigkeit erlangte. Doch meine Unterrichtsstunden mußte ich theuer bezahlen, und arm, hilflos, ohne Freunde, konnte ich erst heuer, nachdem ich mir durch öffentliches Auftreten und durch einige Anerkennung meiner geringen Anlagen einige Conditionen verschafft habe, nach langem Sparen einen Theil meiner rückständigen Schuld bezahlen. Doch wann werde ich die andere Hälfte bezahlen können?

Meine Conditionen bringen mir monathlich 12 fl. Cm., so daß ich gerade so viel habe, um nicht zu verhungern. Meine Compositionen kann ich nicht drucken lassen, weil ich darauf zahlen müßte, und leider so viel mir nicht ersparen kann. Auch, glaube ich, könnte ich schwerlich vom Componiren leben. Die Protektionen, die ich gesucht, versprachen Alles; doch bis jetzt — that Niemand Etwas für mich. Ja, ich muß sagen, daß ich der Verzweiflung nahe war, als mir die Nachricht kam, daß meine Eltern so herabgesunken sind, daß sie beinahe — Bettler würden! O mein Herr! was hätte ich nicht Alles gethan, um ihnen zu helfen! — In meiner Noth, ohne Aussicht auf Hilfe, ohne Freund, fuhr es wie ein Blitz durch meine Gedanken — der Name Liszt auf einem Musikstücke, das auf meinem Tische lag, bewog mich, Ihnen, dem Künstler ohne Gleichen, von dessen Großmuth alle Welt

---

[1]) Die Originalien befinden sich im Liszt-Museum in Weimar. Vgl. die Sammlung von Dr. Karl Teige: „Dopisy Smetanovy." Prag 1895.

[2]) Die „Six morceaux caractéristiques" s. Seite 17.

redet, Alles zu vertrauen. Um meine schwachen Anlagen ihnen vorzuführen, komponirte ich diese Charaktere als 1es Opus, welches vielleicht —? in die Oeffentlichkeit mich einführen soll! — Nun stehe ich vor Ihnen bittend, dieses Werk gütigst anzunehmen, und es drucken zu lassen! Ihr Nahme wird diesem Werke Eingang ins Publikum verschaffen, Ihr Nahme wird der Grund meines künftigen Glückes, meines ewigen Dankes seyn! Darf ich dieses hoffen? Meine Ungeduld, meine Angst bis zu Ihrer Entscheidung kann ich nicht beschreiben, und ich bitte sehr, dieselbe nicht zu verschieben, und mich nicht den peinigenden Zweifeln zu überlassen!

Doch noch Eine Bitte wage ich: Meine jetzige Lage ist — schrecklich, Gott möge jeden Künstler vor solcher bewahren! — Doch sehr leicht könnte ich mir eine Existenz verschaffen, die mich zum Glücklichsten auf Erden machen würde, da ich im Stande wäre, den einzigen Wunsch zu erfüllen, den ich habe, nemlich: meine armen alten Eltern bis an ihr Ende pflegen zu können, wenn ich zu meinem Vorhaben eine Aushilfe hätte! Es besteht darin, eine Musikbildungs-Anstalt errichten zu können. Die hier in Prag schon bestehende [1]) zählt gegen 100 Schüler, diejenige, die voriges Jahre ein — übrigens sehr gewöhnlicher — Musiker eröffnete,[2]) binnen einem Jahre bereits auch schon über 80 Schüler, was den Unternehmern monathlich gegen 400 fl. Cm. einträgt. Wenn ich nun so viel Geld hätte um eine Wohnung miethen zu können, und wenigstens zwei Instrumente anschaffen zu können, so ist meine Existenz gedeckt, meine Eltern bei mir, und ich der glücklichste auf Erden! Ich bin sowohl ein produzierender als reproduzierender Künstler, und besitze — kein Instrument. Ein Freund erlaubt mir bei ihm mich zu üben; wahrlich mein Loos ist nicht beneidenswerth!

Ich bin daher so kühn, mit Gefahr in Ihren Augen als anmaßend zu erscheinen, Sie um eine Anleihe von 400 fl. Cm. zu bitten, die ich wieder zu erstatten mich feierlichst selbst mit meinem Leben verpflichte. Ich habe keinen Caventen, als mich selbst und — mein Wort, welches aber mir heilig, und eben deßhalb vielleicht sicherer ist, als 100 Caventen. Legen Sie, ich bitte, diese Kühnheit nicht falsch aus; keinem Menschen, nur Ihnen allein, vertraue ich meine Noth, mein Elend. Wem soll der Künstler sich vertrauen, wenn er es nicht wieder dem Künstler thut? Die Geldmenschen, diese Aristokraten, blicken ohne Mitleid den armen Teufel an, und lassen ihn — verhungern!

In der größten Unruhe bitte ich noch einmal, und ich hoffe nicht umsonst, Ihre Antwort, möge sie enthalten, was sie wolle, mein Glück oder Unglück, nicht zu verschieben, sondern bald aus meinen Zweifeln dadurch mich zu entreißen; denn in einigen Wochen könnte vielleicht — kein Smetana existieren. Ich wohne am Altstädter Ring Nr. 548-I 2ter Stock rückwärts.

Ich hoffe, daß Euer Wohlgeboren mich entschuldigen, Ihre Zeit in Anspruch genommen zu haben; doch sie mußten den kennen, dem Sie helfen sollen! In größter Verehrung verharre ich

Euer Wohlgeboren ganz gehorsamster

Friedrich Smetana.

Prag den 23ten März 1848.

---

[1]) Die Anstalt des Joseph Proksch gegr. 1831.

[2]) Josef Jiránek.

II.

Hochverehrter Meister und Freund!

Erlauben Sie mir diese Apostrophe gebrauchen zu dürfen. Ihre zahlreichen Beweise einer freundschaftlichen Gewogenheit berechtigen mich dazu. Wenn ich auch nicht zu jenen Glücklichen gehöre, die sich direct Ihre Schüler nennen, so sind Sie doch mein Meister, und Ihnen habe ich Alles zu danken.

Seit jenen denkwürdigen mir ewig unvergeßlichen Tagen Ihres vorjährigen Aufenthaltes in Prag [1]) hat sich in meiner äußeren Stellung so Manches geändert. Kurze Zeit nach Ihrer Abreise bin auch ich abgereist. Auf Anrathen Dreyschocks nach Schweden, respective Gothenburg zu übersiedeln, that ich es und kam Mitte October vorigen Jahres hier an. Das Resultat zweier Conzerte war eine wiederholte Aufforderung des musikalischen Theils, meinen bleibenden Aufenthalt hierorts zu nehmen. Materiell bin ich wohl um Vieles besser placirt, als es in Prag der Fall war, denn mit Lektionen werde ich wahrlich überfluthet; aber in künstlerischer Beziehung stehe ich ganz isolirt da, nicht nur in Hinsicht auf einen gänzlichen Mangel irgend eines musikalischen Verkehrs, sondern auch in meiner Kunstrichtung.

Die Leute hier sind noch in einer antediluvianischen Kunstanschauung fest eingerostet. Mozart ist ihr Abgott, aber noch nicht einmal verstanden, Beethoven wird gefürchtet, Mendelssohn als ungenießbar erklärt, und die neueren kennen sie nicht. Schumann's Werke habe ich zum Erstenmale hier vorgeführt. Doch es ist zu uninteressant, über hiesige Zustände weiter reden zu wollen.

Was mich am meisten bewog, hier zu bleiben, ist der große Wirkungskreis in meiner Kunst. Es ist nähmlich aus den traurigen Resten des alten Mozart-Vereines ein neuer Verein zusammengetreten, unter dem Namen: Verein für klassische Musik alter und neuer Zeit, der mich zum Director erwählt hat mit einem fixen Honorar von 100 Thalern schwedisch pr. Monath. Jede Woche ist an einem bestimmten Tage die Zusammenkunft, und es werden große Werke studiert. Die Wahl derselben ist mir überlassen. Ich habe nun die schönste Gelegenheit auf den Fortschritt und den Geschmack der Leute einzuwirken. Zu unserem ersten Studium wählte ich Mendelssohn's Elias, um nach und nach Gefallen und Verständniß der neuen Meister zu ermöglichen. Ich war auch damit so glücklich, daß dieses Werk öffentlich aufgeführt werden konnte. Was das aber heißt, mit meist Natursängern — Soli durchgängig — und einem Orchester, theils aus Militär, theis aus ungeübten Dilettanten zusammengesetzt, ein derartiges Werk einzuüben, davon kann man sich nur dunkle Begriffe machen. Die Ausführung gelang aber dennoch so, daß allgemein die Wiederholung desselben Werkes zu Ostern verlangt wurde, und sie findet diese Woche in einer der hiesigen Kirchen zum Besten der armen Norrländer statt. Nebstbei habe ich Schumann's Paradies und Peri bei Klavier mit dem Verein einstudiert, und siehe da, es gefällt so sehr, daß der Verein die Aufführung in der nächsten Wintersaison beschloß. Ebenso wird in meinem letzten Conzerte Gade's Erlkönigs-Tochter vorgeführt werden, ein Werk, welches ziemlich leicht und verständlich auch als Mittel dienen soll den größten hier noch ungekannten Meistern der Gegenwart den Weg zu bahnen.

[1]) Vom 20. bis 30. September 1856.

Sie sehen, hochverehrter Freund, daß ich also eine Wirksamkeit hier habe, welche ich in Prag nie erreicht hätte, und da ich zugleich einen empfänglichen Boden für das Gute vorgefunden, der Kunst in kurzer Zeit die erfreulichste Richtung zu geben hoffen kann. Ich habe sonst noch in kleineren Kreisen Viel von Wagner Schumann und Ihnen vorgeführt und fand, was ich suchte, Empfänglichkeit dafür. Die Bewohner Gothenburgs waren bis jetzt sich selbst überlassen, so daß sie gar nichts wußten, was in der Kunst vorgeht. Es sind meist sehr reiche Kaufleute, welche diese Kunst als sehr überflüssig nur in so weit trieben, um mich dieses Ausdrucks zu bedienen, als sie ihnen flüchtige Unterhaltung gewährte. Doch jetzt verlangen sie wirklich mehr, und es scheint ihnen meine Energie, so wie meine rückhaltslose Verfechtung der großen Meister der Gegenwart zu gefallen. Nächste Saison hoffe ich schon bessere und größere Resultate zu erzielen.

Die Freude, Sie wieder bald zu sehen, scheint mir verdorben zu sein. Ich lese, daß Sie zu Pfingsten in Aachen das Fest dirigiren werden. Gerade zu dieser Zeit werde ich auf der Rückreise nach Prag Deutschland passiren. Bei dieser Gelegenheit wollte ich mir auch ein Fest bereiten, nämlich den lange Zeit vorbereiteten Besuch in Weimar endlich zur That werden zu lassen. Leider soll mir dieses Glück wieder geraubt werden.

Wenn ich wüßte, daß Sie bald von Aachen nach Weimar zurückkehren, würde ich meine Reise so einrichten, daß ich zur selben Zeit auch daselbst einträfe. Würden Sie mich wohl darüber mit einigen Zeilen beglücken wollen?

Meine Adresse ist: Skeppsbronn (Schiffsbrunnen zu deutsch) Nr. 1.

In der Hoffnung, bald Näheres von Ihnen zu hören und gewiß Sie auch zu sehen, verbleibe ich in größter Verehrung

Ihr ganz und gar ergebener

Friedr. Smetana.

Gothenburg den 10. April 1857.

III.

Hochverehrter Herr Doctor!

Es ist nun gerade ein Jahr, daß ich die mir ewig unvergeßlichen und auf mein Inneres tief und folgenreich einwirkenden Septembertage 1857 bei Ihnen in Weimar verlebt habe. Vor Allem bitte ich meinen innigsten Dank für Ihre freundliche Aufnahme entgegenzunehmen und denselben im tiefsten Respekt Ihrer Durchlaucht der Frau Fürstin und der Prinzessin vortragen zu wollen.

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte ich von Neuem beschreiben, welche Gewalt, welchen Eindruck Ihre Musik auf mich gethan, wie ich nicht die Ueberzeugung — denn die hatte ich seit früherer Zeit schon — sondern die Nothwendigkeit des Fortschritts der Kunst auf diese Weise, wie sie von Ihnen so groß, so wahr gelehrt wird, einsah und zu meinem Glaubensbekenntnisse gemacht habe. Betrachten Sie mich als einen der eifrigsten Jünger unserer Kunstrichtung, der mit Wort und That für deren heilige Wahrheit einsteht und wirkt. Zur Zeit sind freilich die Mittel, die mir zu Gebothe stehen, noch gering, die Verhältnisse, unter denen ich lebe, nicht jene glücklichen, wo man rasch und weitgreifend auf das vorgesteckte Ziel lossteuern kann. Dazu rechne ich besonders die schriftstellerische Feder und das Dirigentenpult. Doch so weit

meine geringen Mittel reichen, wirke ich für die Befreiung unserer Kunst aus ihren beengenden Fesseln, in die sie Unverstand, Unvermögen, ja egoistische Zwecke auf immer geknechtet zu haben wähnten.
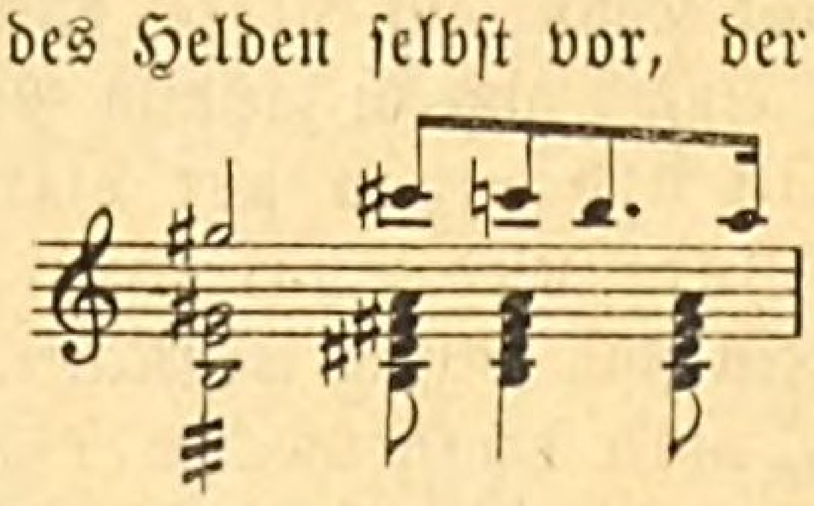
Ihre stete freundschaftliche Gewogenheit ermuntert mich, ohne befürchten zu müssen, durch Ihnen fern stehende Interessen Ihre Zeit zu mißbrauchen, Einiges über mein Thun und Lassen berichten zu sollen.

Den Winter 1857–58 habe ich nur hier in Gothenburg zugebracht, und es gelang mir einen bedeutenden Schritt vorwärts gethan zu haben in der Vorführung einiger Meisterwerke der Gegenwart, und zwar mit einem Erfolge, den ich kaum erwartet hätte. Ich will nach der Reihenfolge diejenigen Werke anführen, welche die hervorragendsten sind: Im Verein der harmonischen Gesellschaft wurden aufgeführt: Paulus von Mendelssohn, Requiem von Mozart, Paradies und Peri von Schumann, Chöre aus Tannhäuser und aus Lohengrin (öfter wiederholt), nebst vielen kleineren Nummern aus anderen Werken. In meinen Conzerten führte ich die von mir selbst arrangirte Ouverture aus Tannhäuser für 4 Claviere auf und trug mit einer talentvollen Schülerin Ihren Tasso für 2 Claviere vor, den ich in zwei verschiedenen Conzerten vortragen mußte. In den Trio-Soiréen führte ich ebenfalls viele Werke der Gegenwart auf, worunter mein Trio[1]) so ziemlich reussirte. Es war für mich eine große Genugthuung, daß gerade jene Werke am meisten gefielen und auf Verlangen wiederholt wurden, welche der Neuzeit gehören und von mir auf alle Fälle einstudiert werden mußten, nicht ohne manche Besorgnisse Einwendungen und Hemmnisse der alten oppositionellen Partei. Ich kann sagen, daß nun die Bahn gebrochen, und ich mit freudigem Muthe fortfahren kann, wo ich begann!

Erlauben Sie mir, hochverehrter Meister, noch zu berichten, was ich auf dem Felde der Composition selbst geleistet. Ich habe die Musik zu Shakespeare's Richard III. vollendet und arbeite jetzt an der zu Schiller's Wallensteins Lager als 1ter Theil und Wallensteins Tod als 2. Theil. Nebstbei schrieb ich für's Clavier eine Ballade und einige Transscriptionen Schuberts Müllerlieder.[2]) Was den Richard nun anbelangt, so erlaube ich mir darüber kein Urtheil eher, als bis Sie selbst darüber Ihren Ausspruch werden gethan haben. Ich habe ihn mit Lust und Liebe und der Totalität meiner Kräfte geschrieben; mehr als darin ist, kann ich für jetzt nicht leisten. Er besteht aus Einem Satze und die Betonung schmiegt sich so ziemlich an die Handlung der Tragödie an: Erreichung des vorgesteckten Zieles nach Besiegung aller Hindernisse, Triumph und endlich der Fall des Helden. Ich erlaube mir den Anfang des Stückes hier im Beiblatte beizufügen, das Motiv des Basses:



stellte ich mir die Person des Helden selbst vor, der durch das Ganze handelt, so wie mit dem:



[1]) Das G-Moll-Trio s. S. 9.

[2]) Über diese Compositionen vgl. S. 10.

die Gegenpartei. Das Werk wäre wohl fertig; aber ist es nicht verurtheilt ebenso wie meine Symphonie,[1]) ohne ihren relativen Werth näher bezeichnen zu wollen, in meinem Schrank sein stilles Dasein ungekannt und ungesucht mit dem bescheidenen Bewußtsein zu fristen, dem Staube als Sitzpolster und den Motten als erwünschtes Asyl zu dienen? Es gehört eine große Portion Selbstverleugnung und Muth dazu, Werke für — die Motten zu schreiben. Leider hat jeder Kunstjünger, der nicht so glücklich ist einen Kapellmeister zum Freunde, oder Lehrer zu haben, oder selbst über ein Orchester zu verfügen, diese traurige Aspekte. Ich in meinem speciellen Falle habe wohl einen solchen Meister zu meinem Gönner, dem ich Alles danke, und der den großen Ruf besitzt, Werke von solchen Meistern dem Moder entrissen und dem ewigen Leben geschenkt zu haben, welche leider diese Freude nicht bei ihren Lebzeiten haben konnten. An diesen wende ich mich nun mit der Bitte mein Werk zu untersuchen und strenge zu prüfen, und ist es dieser Auszeichnung werth, es durch Aufführung dem Leben zu schenken. Geschieht dieß so ist mir um die nachfolgenden Produkte meines erfrischten Geistes nicht bange, und mit neu belebter Kraft und Freudigkeit gehe ich ans Werk des unermüdeten Schaffens.

Ich werde nächstens mit Ihrer Erlaubniß die Partitur übersenden mit der Bitte, die Stimmen daraus für meine Rechnung gefälligst abschreiben lassen zu wollen, falls Sie das Werk zur Aufführung zu gelangen bestimmen sollten. Die Bitte stelle ich aus doppelten Gründen: Erstens giebt es hier nicht Einen zuverlässigen Abschreiber, der Stimmen aus einer Partitur herauszuschreiben im Stande wäre und ich selbst habe wahrlich die Zeit sehr knapp zugemessen, um sie nicht besser zu verwenden; zweitens würde die Uebersendung sammt Stimmen von hier aus mit sehr vielen Umständen verbunden sein, abgesehen von dem Porto so daß ich mit Recht fürchten müßte, Ungelegenheiten Ihnen zu bereiten, wovor mich Gott bewahren wolle.

Schlüßlich erneuere ich nochmals meinen tief gefühlten Dank für den herrlichen Aufenthalt in den vorjährigen Septembertagen,[2]) und bitte meiner freundlichst zu gedenken und wo möglich mit einigen Zeilen zu erfreuen

Ihren Sie hochverehrenden

Friedr. Smetana.

Gothenburg den 24. Okt. 1858.

Wann erscheinen Faust und Dante im Verlag?

---

[1]) Die Triumphsymphonie, s. S. 9.

[2]) 3.—7. September 1857, s. S. 8.

Verlag von **Fr. A. Urbánek,**

böhmische Musik-Verlags- und Sortimentshandlung

Prag, II., Ferdinandstraße Nr. 4 neu

(neben dem böhmischen Nationaltheater).

Fr. Smetana's Compositionen.

Die Preise verstehen sich in Kronen- oder **Mark**-Währung.

Für großes Orchester.

„Mein Vaterland", 6 symphonische Dichtungen.

I.	**Vyšehrad**, 2. Aufl.	Partitur netto	10.—
		Stimmen	24.—
II.	**Vltava** (Moldau), 2. Aufl.	Partitur netto	14.—
		Stimmen	32.—
III.	**Šárka**	Partitur netto	10.—
		Stimmen	24.—
IV.	**Aus Böhmens Hain und Flur**, 2. Aufl.	Partitur netto	14.—
		Stimmen	32.—
V.	**Tábor**	Partitur netto	12.—
		Stimmen	28.—
VI.	**Blanik**	Partitur netto	16.—
		Stimmen	32.—

Dublierstimmen Violine I. II., Viola, Violoncello I. II. und Baß zu jeder Nummer à . . 2.—

Einleitende Texte zu den **„Symph. Dichtungen"** (böhm.-deutsch.) Nr. I.—VI. à netto —.20

complet 1.—

Trauermarsch auf Motive aus **Smetana's Opern** vom Kapellmeister Ad. Čech

Partitur für Orchester netto 3.20

Partitur für Blasharmonie netto 3.20

Für Klavier zu 2 Händen.

Op. 1. **Sechs charakteristische Compositionen** . . . . . 5.—

Op. 2. **Sechs Stammbuchblätter** . . . . . 3.—

Böhmische Tänze. II. Aufl.

I. Vier Polkas (Fis, A-moll, F, B)			5.—
II. Nr. 1. Furiant.	3.—	Nr. 2. Slepička	3.—
Nr. 3. Oves.	3.—	Nr. 4. Medvěd	3.—
Nr. 5. Cibulička.	3.—	Nr. 6. Dupák	3.—
Nr. 7. Hulán.	3.—	Nr. 8. Obkročák	3.—
Nr. 9. Sousedská.	3.—	Nr. 10. Skočná	3.—

Alle 14 Tänze complet in 1 Bande . . . . . 20.—

Polka „Našim děvám" . . . . . 1.—

Polka (Böhm. Tanz-Album Nr. 1.) . . . . . 2.—

An Rob. Schumann. (Pianoforte, I.) . . . . . 2.—

Aus meinem Leben. Streichquartett } zum Concertvortrag eingerichtet von Prof. Henry de Káan 7.60

Vltava, symph. Dichtung. 3. Aufl. } zum Concertvortrag eingerichtet von Prof. Henry de Káan . . . . . 7.—

Vyšehrad, symph. Dichtung. 2. Aufl. } zum Concertvortrag eingerichtet von Prof. Henry de Káan 5.60

Reminiscenzen über Smetana's Cyklus symphonischer Dichtungen „Mein Vaterland" von Prof. Henry de Káan 3.60

Große Fantasie über Motive aus **Smetana's Cyklus symphonischer Dichtungen „Mein Vaterland"** von Prof. Henry de Káan 7.20

Potpourri aus der Oper

- **„Dalibor".** Arrang. von J. Malát, 2. Aufl. . . . . . 4.—
- **„Der Kuß".** Arrang. von J. Löw, 4. Aufl. 2.40
- **„Der Kuß".** Arrang. von J. Malát . . . . . 3.—
- **„Der Kuß".** In ganz leichtem Style arrang. von J. Löw, Heft I.—II. 2. Aufl. à . . . . . 1.—

Ouverture zur Oper **„Der Kuß"** 2.40

Marsch aus der Oper **„Der Kuß".** Arrang. von J. Rabe . . . . . —.60

Potpourri aus der Oper

- **„Libuša".** Arrang. von J. Malát, II. Aufl. . . . . . 4.—
- **„Die verkaufte Braut".** Arrang. von J. Löw, Heft I.—II. 5. Aufl. à . . . . . 3.—
- **„Die verkaufte Braut".** In ganz leichtem Style arrang. von Jos. Löw, Heft I.—III. à . . . . . 1.—
- **„Die verkaufte Braut".** Im leichten Style arrang. von J. Malát. (Mit prachtvollem Farbentitel.) . . . 3.—
- **„Die verkaufte Braut".** Arrang. von Boh. Štětka. (Mit prachtvollem Farbentitel.) . . . . . 6.—

Fr. Smetana's Compositionen.

Sextett aus der Oper **„Die verkaufte Braut"** in ganz leichtem Style von J. Löw . . . —.50
Potpourri aus der Oper **„Das Geheimniß"**. Arrang. von J. Malát . . . . 3.—
Trauermarsch auf Motive aus **Smetana's Opern** von Ad. Čech 1.20
Fantasie über Motive aus **Smetana's Opern** von K. Kovařovic . . . . 4.—
Melodien-Bouquett aus den **Opern Smetana's**. Potpourri von J. Malát. (Mit Porträt Smetana's.) . . . . 4.—
Quadrille aus der Oper **„Die verkaufte Braut"** von Kapellmeister J. Kalenský . . . 1.20

Für Klavier zu 4 Händen:

Mein Vaterland
6 symphonische Dichtungen.

I. **Vyšehrad**, 3. Aufl. . . . . 6.—
Im leichteren Style arrang. von J. Löw . . 5.—
II. **Vltava** (Moldau), 2. Aufl. . . . . 6.—
III. **Šárka**, 2. Aufl. . . . . 6.—
IV. **Aus Böhmens Hain und Flur**, 2. Aufl. 6.—
V. **Tábor** . . . . 5.—
VI. **Blaník** . . . . 6.—

Potpourri aus der Oper

„Der Kuß". Arrang. von J. Malát Heft I.—II. à . . 4.—
„Libuša". Arrang. von J. Malát . . . . 5.—
„Die verkaufte Braut". Arrang. von J. Löw. Heft I.—II. 2. Aufl. à 3.20
„Das Geheimniß". Arrang. von J. Malát . . . . . 6.—

Ouverture zur Oper **„Das Geheimniß"**. Arrang. von Prof. K. Knittl . . . . 4.—

Für 2 Klaviere zu 4 Händen.

„Mein Vaterland".
I. **Vyšehrad**. Arrang. von Prof. H. Trneček . . . . 5.—
II. **Vltava**. Arrang. von Prof. H. Trneček . . . . 8.—

Für Harmonium.

Potpourri aus der Oper
„Der Kuß". Arrang. von J. Wañaus. 2. Aufl. . . . 3.—
„Die verkaufte Braut". Arrang. von J. Wañaus. 3. Aufl. 3.—

Für Harmonium und Klavier.

Potpourri aus der Oper

„Der Kuß". (J. Löw.) . . . . 3.—
„Die verkaufte Braut". (J. Löw) 3.60
„Das Geheimniß". (J. Malát) Heft I. II. à . . . . . 2.—
„Dalibor". (J. Malát) Heft I. II. à 2.40
„Libuša". (J. Malát) Heft I. II. à 2.40

Für Zither.

Potpourri aus der Oper

„Der Kuß". 2. Aufl. 1.40
„Die verkaufte Braut". I. 2. Aufl. 1.50
„Die verkaufte Braut". II. (mit 7 Compos. anderer Autoren) . . . . 2.—

Für 2 Violinen.

Potpourri (leicht) aus den Opern **„Der Kuß"**, **„Dalibor"**, **„Das Geheimniß"**. Arrang. von J. Malát, à 1.20

Gesangsmusik.

„Der Kuß". Oper. Klavierauszug mit böhm. und deutschem Texte . . . . 16.—
Sextett aus der Oper **„Die verkaufte Braut"** für Männerchor (böhmisch) 4. Aufl.
Partitur und Stimmen . 2.80
Einzelne Stimmen à . —.40
„Lied auf dem Meere" für Männerchor (böhm.) Partitur und Stimmen . 2.80
Einzelne Stimmen à —.40
Potpourri aus den **Opern Smetana's**. Für 3 Frauenstimmen (Sopran, Alt I. II.) von Fr. Bauer-Martinkovský. (Böhm.) Partitur und Stimmen . 7.—
Einzelne Stimmen à —.50

Operngesänge mit Klavierbegleitung. (Text böhm.-deutsch.)

I. **Liebesduett** aus der Oper **„Die Brandenburger in Böhmen"** (II. Act, 6. Scene) 2.—
II. **Liebesduett** aus der Oper **„Dalibor"** (II. Act, 1. Scene) 1.60
III. **Liebesduett** aus der Oper **„Dalibor"** (Kerkerscene) . . . . 4.—
IV. **Wiegenlied** aus der Oper **„Der Kuß"**. 2. Aufl. . . . . —.80
V. **Arie und Duett** aus der Oper **„Der Kuß"** (II. Act, 2. u. 3. Scene) . . . . 4.—
VI. **Arie der Klara** aus der Oper **„Der Kuß"** (II. Act, 7. Scene) 1.50
VII. **Sopran-Arie** aus der Oper **„Das Geheimniß"** (III. Act, 1. Scene). 2. Aufl. . . —.80
„Abendlieder" für eine Singstimme mit Klavierbegleitung (böhm.) . . . . 4.—
— deutsche Uebersetzung . . . . 4.—

K. u. k. Hofbuchdruckerei Carl Fromme in Wien.

54

Bogi